EMMANUEL BOUJU

ÉPIMODERNES

Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman

Codicille
ÉDITEUR

ÉPIMODERNES

Emmanuel Bouju

ÉPIMODERNES

Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman

INTRODUCTION

Nous avons besoin de raisons
de croire en ce monde-ci.

Gilles Deleuze

> *C'est l'histoire de deux jeunes poissons qui nagent et croisent le chemin d'un poisson plus âgé qui leur fait signe de la tête et leur dit : « Salut, les garçons. L'eau est bonne ? » Les deux jeunes poissons nagent encore un moment, puis l'un regarde l'autre et fait, « Tu sais ce que c'est, toi, l'eau*[1] *? »*

Cette parabole des deux poissons dans l'eau est tirée d'une conférence fameuse de David Foster Wallace, écrivain-culte américain (suicidé en 2008), l'auteur de *Infinite Jest* ou encore *The Pale King* ; elle me permet d'évoquer l'élément du contemporain dans lequel nous évoluons et dont nous oublions facilement qu'il a une texture propre, et que cette texture contribue à nous définir.

Alors, le contemporain, il est bon ?

Certes, il est difficile par les temps qui courent de répondre à cette question – et devant qui la pose, on préfère poursuivre son chemin (en évitant au passage la Syrie, l'Afghanistan, le Yémen, la Somalie, la Corée du Nord, l'est de l'Ukraine et quelques autres endroits du globe), et demander tout au plus à son voisin : « Tu sais ce que c'est, toi, le contemporain ? »

1. David Foster Wallace, *C'est de l'eau*, p. 7-8.

Jean-Philippe Toussaint, lui, use d'une autre parabole dans « Écrire, c'est fuir » (un entretien en postface de *Fuir,* deuxième volet de la « tétralogie de Marie ») :

> *J'aime le contemporain. […] Les plaintes permanentes qu'on entend au sujet de l'époque me font sourire, cela me fait penser à cette réplique d'Estragon dans En attendant Godot : « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable* [2] *».*

La question à laquelle cet essai veut tenter de donner une réponse est donc très générale : *Que vaut la littérature du contemporain ?*

Ceux qui pensent qu'elle ne vaut rien feraient bien de s'en prendre d'abord à eux-mêmes.

Mais répondre à cette question est compliqué.

Parce que le contemporain n'a pas de suite, pas de futur établi (contrairement à toutes les autres époques définies rétroactivement), il est toujours difficile de le définir ou de lui donner un nom : la solution du « post » a longtemps prévalu, permettant d'oublier qu'il puisse avoir lui-même un « après ». Mais le contemporain est-il toujours postmoderne – que l'on considère ce terme dans l'esprit de Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo, Fredric Jameson, Linda Hutcheon ou Brian McHale ? Dans l'ère anglophone où le concept a pris toute son ampleur depuis près de quarante années maintenant (et demeure vivace en raison notamment de la puissance et de la notoriété des travaux continus de Jameson), on considère bien plutôt la postmodernité comme dépassée – en particulier dans son rapport au régime actuel d'historicité (qu'on l'appelle ou non « présentiste » selon la proposition de François Hartog) ; la puissance de l'actualité a semblé réenclencher un devenir du temps historique, en l'arrimant à l'espace mondial de la circulation de l'information et à la contagion des bouleversements politiques : « révolutions » nouvelles, retour en force et rivalité violente des idéologies religieuses, crise de l'économie du crédit.

De fait, si l'on veut prolonger l'idée de cette emprise culturelle du tardo-capitalisme (*late capitalism* à la Jameson) sur la littérature, on risquera même désormais, comme le fait Jeffrey T. Neaton, le terme de « post-postmodernité » – pour postuler l'idée d'une

2. Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir », p. 180-181.

intensification du postmodernisme à l'ère des dérives ultimes (?) du néocapitalisme[3]. Mais arrivée à ce stade, la terminologie du contemporain a définitivement pris un tour autodérisoire qui ressemble bien à une fuite en avant terminologique, ou à une dérive sans avenir du passé.

Ne peut-on trouver préfixe plus simple, plus économique et précis pour succéder au *post,* sans pour autant contredire nécessairement les acquis antérieurs de la pensée postmoderne ?

Dira-t-on alors que l'on est plutôt devenu surmoderne (Marc Augé) ou non-moderne (Bruno Latour, ou Lionel Ruffel après lui, dans son récent et brillant essai sur le *Brouhaha des mondes contemporains*) ? Vaut-il mieux être toujours-déjà anti-moderne (Antoine Compagnon) ou néo-moderniste (ce qui serait assez l'idée de Jacques Rancière à mon sens) ? Certains plaident plutôt pour un hyper-modernisme (Bernard Stiegler, Alexandre Escudier), arguant de la multiplicité des temps historiques conjoints et superposés, et de leurs vitesses distinctes. Svetlana Boym défendait quant à elle, dans un esprit assez proche mais plus sensible à l'héritage complexe et fantomatique de l'ère soviétique, la possibilité d'être *off-modern* (« comme on est *off-Broadway, off the path* »), en « suivant une conception non linéaire de l'évolution culturelle », et en activant, dans l'errance et les voies de traverse, les promesses non tenues des temps passés[4].

Pour ma part – bien que trouvant à chacune de ces thèses, et en particulier à cette dernière, des vertus certaines –, je proposerai plutôt, dans cet essai, d'excéder le temps du *post* en nous en remettant à un autre préfixe : *épi* – un préfixe d'une richesse remarquable et dont les multiples valeurs ne sont jamais susceptibles de se vider de leur sens.

C'est ce que nous dit, en effet et en substance, Jean Humbert (que je paraphrase dans les lignes qui précèdent et suivent[5]). L'idée première qu'exprime *épi,* c'est bien celle du contact avec une surface ; mais si la préposition se construit avec trois cas (génitif,

---

3. Jeffrey T. Neaton, *Post-Postmodernism, or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. On entend bien dans le titre le prolongement du *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* de Fredric Jameson.
4. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* et *Another Freedom: The Alternative History of an Idea.* Si l'on devait traduire « *off-modern* » en français, on pourrait peut-être choisir « épimoderne », comme l'envisageait l'auteure elle-même dans les discussions que nous avons eues à Harvard peu avant sa mort – car les parentés entre nos deux approches nous semblaient sensibles.
5. Répétant Humbert (dans *Syntaxe grecque*), je ne fais pas d'allusion postmoderne à certain personnage fameux de Vladimir Nabokov pour autant.

datif, accusatif), c'est parce que le contact avec la surface considérée se fait sous des modalités différentes liées à la valeur même des cas employés :

- avec le *génitif,* à valeur de partitif : *épi* signifie le contact avec la surface, réel mais limité ; transposé de l'espace au temps, il représente ce sur quoi l'on s'appuie – les conditions d'existence, les arguments sur lesquels on se fonde, la particularité qui est à l'origine d'un nom, l'autorité que le chef imprime à ses troupes, les éléments de base d'une formation militaire ;
- avec le *datif* : le locatif situe simplement l'objet sur la surface, sans que se pose la question d'un contact partiel ou total ; le contact est souvent senti comme plus durable qu'au génitif ; d'une façon différente, c'est le datif au sens propre qui explique les valeurs de faveur et plus encore d'hostilité qu'atteste la préposition ; de plus, ajoute Humbert, il a développé dans le même sens des emplois très voisins de la finalité et de la consécution ;
- avec l'*accusatif, épi* traduit une prise de contact directe et souvent totale avec une surface : il en souligne l'extension quand il s'agit d'espace, la durée quand il s'agit de temps. Susceptible de se vider de son contenu concret, il peut ne souligner qu'une notion de rapport, particulièrement présente dans des expressions adverbiales.

En tant que préverbe, *épi* garde les valeurs de la préposition, mais en favorisant au sens abstrait les valeurs de faveur, de survivance, d'adjonction et de cause (datif de proximité), ou encore d'autorité (génitif).

Si l'on résume, on peut donc distinguer (en rassemblant pour les besoins de la cause les valeurs du préverbe et de la préposition) six valeurs distinctes et complémentaires : *contact de surface, origine, extension, durée, autorité, finalité*.

Aussi évoquerai-je par « épimodernisme » l'hypothèse d'un dépassement contemporain du postmodernisme, en l'éprouvant sur la littérature européenne et en réglant sa signification possible sur ces six crans distincts et complémentaires ; six valeurs possibles du préfixe, correspondant à autant de réinterprétations des six valeurs qu'Italo Calvino avait proposées pour le roman du siècle à venir, dans les « leçons américaines » (*Norton Lectures*) qu'il n'avait finalement pas pu donner, à Harvard il y a trente ans, au moment de sa mort : « *six propositions pour le prochain millénaire*[6] » prenant en anglais les noms de *Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, Multiplicity, Consistency* (cette dernière étant restée tout à fait lettre morte, Calvino n'ayant pas eu le temps de l'écrire).

6. Italo Calvino, *Leçons américaines*.

Six valeurs que j'appelle : *Superficialité, Secret, Énergie, Accélération, Crédit* et *Esprit de suite*.

Ainsi l'épimodernisme définira-t-il six rapports singuliers de la littérature européenne à l'héritage du modernisme, en réaménageant la critique postmoderne de cet héritage : six valeurs pour dire, à travers la mélancolie ironique qui touche aux figures phares du modernisme séculaire, l'apport capital du « méta » et du scepticisme actif, mais sans plus de syndrome d'« épuisement » (John Barth) ; pour faire de la douleur fantôme du passé une expérience puissante de pensée potentielle ; pour transformer la mort de l'auteur en un jeu avec son fantôme textuel et son avatar numérique ; pour relever le défi d'une compression du présent et d'une accélération de l'histoire ; pour confronter l'autorité à crédit du roman à la question de ce qu'elle peut encore faire valoir ; et pour évoquer, malgré l'impouvoir conscient de la littérature, sa puissance et sa légèreté, sa profondeur cachée sous la surface, sa vertu d'engagement et de promesse.

1. SUPERFICIALITÉ

[*prolonge la* « légèreté » *de Calvino*]

[*correspond à* épi- **selon l'idée du contact de surface** *(en faveur ou au détriment)*]

[*s'associe aux termes d'*épigraphie *et d'*épigonalité]

Pour Italo Calvino comme pour Leonardo Sciascia, la superficialité est une vertu : elle est ce qui fait apparaître en surface ce qui était caché en profondeur. C'est une notion liée à (ou dérivée de) la « légèreté pensive » qu'invoquent les *Leçons américaines* – « *thoughtful lightness* », tout à la fois légèreté de la sensation et lumière de la raison (*enlightenment*).

De là l'idée d'une *épigraphie* au sens d'écriture de surface, ou d'écriture « superficielle » dans sa pleine acception : où le jeu des citations, des allusions et des réécritures fait apparaître le discours de la littérature à la surface du texte, tout en convoquant (en provoquant), en profondeur, le commentaire du monde – dans la lignée des livres d'Italo Calvino et de Leonardo Sciascia justement, de Georges Perec ou de W.G. Sebald, pour reprendre quelques figures canoniques de la seconde moitié du siècle dernier.

Aujourd'hui, cette épigraphie définit nombre des résurgences *épigonales* du modernisme – si l'on prend ici « modernisme » au sens de *Modernismus* et de la révolution esthétique qui lui est attachée, dans son lien à la crise du sujet, de la représentation et de l'historicisme, depuis la *Lettre de lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal jusqu'aux derniers textes de Stefan Zweig (ou même jusqu'aux essais de Hermann Broch contre le kitsch) : une résurgence à cent ans de distance, comme une figure cyclique ou spiralaire de l'écriture[1].

1. Voir la thèse de Barbara Servant, « Légèreté pensive et énergie romanesque ».

Car ce ne sont pas seulement les figures d'allusion ou le jeu des citations qui se jouent « en surface » ; ce n'est pas non plus uniquement le principe (hérité de Robert Musil, Hermann Broch, Marcel Proust) des modalités essayistiques enlacées au récit fictionnel ou autobiographique qui fait de cette surface une profondeur secrète : il s'agit aussi de toute une pratique de la fictionnalisation des figures d'écrivains du passé (Franz Kafka, Robert Musil, James Joyce, Henry James, Marcel Proust, Philip Roth, Robert Walser, etc.) comme doubles de l'auteur implicite, toujours à la fois silhouette épigonale et corps épigraphique[2].

Aussi le moyen du discours *épidictique* de surface – éloge du modernisme, tombeau de l'écrivain, exhibition d'une lignée – sert-il surtout un enjeu profond d'autolégitimation et de reconquête d'une autorité d'auteur, par cette forme d'autobiographie essayistique de la réécriture, où dominent à la fois l'ironie du modernisme et la référence chiffrée à ses œuvres principales – en commençant, on va le voir, par Kafka.

C'est de cette façon peut-être qu'il faut considérer l'omniprésence, à la surface du roman contemporain, de cette référence nostalgique au modernisme – comme si à cent ans de distance, toute l'utopie d'une époque était à se réapproprier en profondeur, dans une nouvelle façon de considérer la *signature,* avec humour et mélancolie mêlés.

Ainsi par exemple de l'œuvre d'Enrique Vila-Matas – sur laquelle je vais d'abord m'arrêter –, et de la façon dont ses narrateurs-doubles autofictionnels viennent réincarner les grandes figures du modernisme : James Joyce, Robert Musil, Emmanuel Bove, Franz Kafka, et surtout l'antihéros de l'écriture, l'écrivain « sans motivation » qu'est Robert Walser, figurant, dans *Le mal de Montano* et surtout *Docteur Pasavento*, le processus de *désubjectivation* de l'auteur (pour reprendre une formule de Giorgio Agamben). Dans toute l'œuvre de Vila-Matas, l'on peut dire que derrière la hantise du passé, derrière la compulsion de la répétition propre à la littérature vécue comme simulacre et « imposture », quelque chose s'écrit qui échappe à l'érosion du temps : quelque chose qui tient à l'identité toujours autre de l'écrivain (l'écrivain scribe et majordome formé par *Bartleby* et *L'institut Benjamenta,* comme par les rêves du texte « cousu de citations » de Walter Benjamin[3]) ; quelque chose qui touche à l'ombre perdue de soi-même – mais que l'on retrouve dans l'éclairage indirect du passé littéraire.

2. Ainsi par exemple de Kafka et Joyce chez Nuria Amat (*Nous sommes tous Kafka*) : la narratrice, dite « la lectrice », décide qu'elle est la fille de Kafka, et épouse Joyce.

3. Voir Hannah Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, p. 86.

Enrique Vila-Matas prend sur soi le reproche habituel de l'*épigonalité* de la littérature postmoderniste : mais sous l'apparence du parasitisme ou du psittacisme, il en joue comme le moyen d'une régénération hypertextuelle, ou plutôt *épitextuelle* donc, au sens d'un prolongement et d'une transformation, en très léger surplomb.

C'est par le biais de Vila-Matas, et aussi par celui de Jean Echenoz dialoguant avec lui – à l'ombre du souvenir de Kafka –, que je commencerai d'illustrer cette « superficialité » épimoderniste, en apparence simplement ludique mais en réalité décisive pour l'avenir du roman contemporain.

L'ENFANCE DE L'ART

> *Et si l'on était un Indien, prêt sur-le-champ et fendant les airs sur son cheval lancé, on ne cesserait de frémir sur la terre frémissante, jusqu'à larguer les éperons (il n'y avait pas d'éperons), jusqu'à lâcher les rênes (il n'y avait pas de rênes) et on verrait à peine devant soi la terre pareille à la lande fauchée à ras, désormais sur un cheval sans tête et sans encolure*[4].

Ce fragment du jeune Franz Kafka publié dans *Contemplation* (*Betrachtung*) il y a cent ans, Enrique Vila-Matas l'a glosé dans l'une de ses chroniques de *Babelia* (*El País*) de novembre 2008 consacrée au livre de Reiner Stach sur les *Années de décisions* de Kafka – sous le titre de « Kafka en tranvía » – pour évoquer l'enfance de l'écriture, le moment où Kafka n'était pas encore Kafka, mais où tout était possible : « Dans ce court texte juvénile et hésitant, Kafka montre son désir d'être vraiment un Indien, toujours aux aguets, sur son cheval au galop, parcourant sans brides l'ampleur du monde[5] ».

Ce fragment du premier Kafka – et la dynamique particulière qu'il suscite en faisant de son énonciateur un Indien fantasmatique, chevauchant librement jusqu'au bord des « décisions », jusqu'au bord en somme de cette *ligne de traverse,* cette *tranvía* qui sépare (comme le tramway que prenait Kafka) l'enfance de l'âge adulte, et la réalité de la littérature – cette dynamique indienne, donc, va me permettre d'évoquer le mouvement par lequel un écrivain « fend les airs » de la réalité pour rejoindre ceux de la littérature. Par cette dynamique se dit, me semble-t-il, quelque chose du rêve, sans cesse recommencé, d'Enrique Vila-Matas d'opérer dans la littérature ce mouvement idéal que « Kafka avant Kafka », comme il l'appelle, avait d'abord rêvé :

4. Franz Kafka, *Contemplation*, p. 11. C'est par le biais de cette citation que j'emploie ici le terme d'Indien, tout en étant bien conscient de son anachronisme colonial.
5. Enrique Vila-Matas, « Kafka en tranvía » (traduction de l'auteur).

le rêve d'une chevauchée (sans éperons ni rênes) dans la géographie de la littérature – une géographie imaginaire, virtuelle, *amérikaine* (pour faire référence non seulement à la figure de l'Indien mais aussi, plus directement, au roman de Kafka appelé *Amerika* ou originellement *Der Verschollene,* soit *Le disparu* ou *Celui dont on a perdu la trace,* un roman clé, on va le voir, dans la bibliothèque du contemporain).

Déjà chez Horace, le motif du cheval servait à figurer ce qu'un narrateur peut ou ne peut pas faire[6] : décrire un centaure, oui, mais une tête d'homme au cou de cheval, non. Ainsi peut-on voir dans la métamorphose équine chez Kafka (l'Indien chevauchant un cheval sans tête ni encolure) le premier exercice d'un pouvoir d'écriture inédit, d'un pouvoir inédit d'affranchissement de l'écriture à l'égard des contraintes établies de la représentation. De même que l'on pourrait y voir une lecture littéraliste (à la manière deleuzienne[7]) ou peut-être une lecture kabbalistique (à la manière blanchotienne[8]) d'une phrase des *Provinciales* de Blaise Pascal : « La personnalité humaine a été comme entée ou *mise à cheval* sur la personnalité du Verbe[9]. » Je penche pour la lecture littéraliste, non seulement parce que je suis incapable d'une lecture kabbalistique, mais aussi parce que je me souviens de cette phrase de Vila-Matas dans *Chet Baker pense à son art* qui dit, à propos de ceux qui ont le sens musilien de la possibilité :

> *Non, je ne parlais pas des idéalistes mais de ceux qui sont capables de mener à terme des desseins non décrétés par Dieu, de ceux qui ont quelque chose de divin en eux : un feu, un vol, un esprit constructeur et une utopie chaque jour de plus en plus élaborée […]*[10].

---

6. Horace, *Art poétique,* 1.1-5 : « Si un peintre attachait un cou de cheval à une tête humaine […], pourriez-vous, amis, ne point rire, admis à un tel spectacle ? »
7. Gilles Deleuze a fait de Kafka une figure de la littéralité : « Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 40.)
8. Comment, littérateur sans mandat, peut-il entrer dans le monde clos – sacré – de l'écrit, comment, auteur sans autorité, prétendrait-il ajouter une parole, strictement individuelle, à l'Autre Parole, l'ancienne, l'effroyablement ancienne, celle qui couve, comprend, englobe toutes choses, tout en demeurant dérobée au fond du tabernacle où il se peut qu'elle ait disparu, parole pourtant infinie, qui a toujours tout dit à l'avance et sur laquelle, depuis qu'elle a été prononcée, il ne reste aux Messieurs de la parole, dépositaires muets, qu'à la garder en la répétant et aux autres à l'écouter en l'interprétant ? » (Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, p. 193.)
9. Blaise Pascal, *Les Provinciales*, onzième lettre.
10. Enrique Vila-Matas, *Chet Baker pense à son art*, p. 25.

C'est exactement de cela qu'il s'agit, avec le fragment de Kafka : cette métamorphose indienne en appelle, dans l'œuvre de Vila-Matas, au sens du possible et à la personnalité du verbe, en les mettant à l'épreuve (et à cheval) dans chacun des déplacements qu'elle orchestre ; et elle signale aussi quelque chose de son air d'enfance et de l'utopie qui s'y rattache.

Le cheval et l'oiseau

L'écriture, en effet, opère chez Vila-Matas comme un déplacement idéalement libre dans l'espace et le temps, et plus concrètement comme un « vol » (*un vuelo,* et aussi, peut-être, une forme d'imposture, comme le « vol » français permet de l'entendre). L'écrivain a les signes d'identité d'un « être extraterritorial » – comme l'évoque l'essai « Bolaño en la distancia[11] » : à force de « perdre des pays », au fil de ses pérégrinations littéraires, il forge une géographie non seulement *amérikaine* mais même « *hinter-nationale* » (pour reprendre le qualificatif que Vila-Matas emprunte, dans le « Discours de Caracas » de 2001, à Urzidil, « cet ami de Kafka qui vit et existe derrière les nations[12] »).

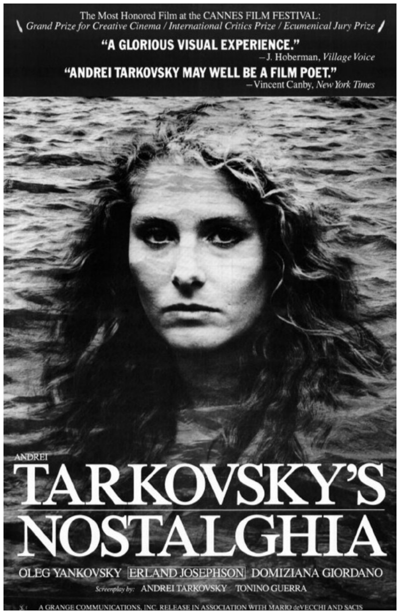
Cette géographie *hinter-nationale,* on l'atteint et on la parcourt d'une façon très simple : par la « solution de l'oiseau migrateur », une solution technique inspirée de Jean Echenoz, dont parle Vila-Matas dans *Le voyageur le plus lent* comme dans *Le mal de Montano,* en la rattachant à une autre solution technique employée pour les déplacements dans le temps, le « phénomène de mémoire » que Marcel Proust, expert en la matière, attribuait à François-René de Chateaubriand :

> *À Montboissier, Chateaubriand entend tout à coup une grive chanter. Et ce chant qu'il écoutait si souvent dans sa jeunesse le ramène aussitôt à Combourg, l'incite à changer – et le lecteur avec lui – de temps et de province. Le lieu de la narration se déplace immédiatement.*
>
> *Il m'a semblé, ce matin, que ce conseil technique, ce* phénomène de mémoire, *ce procédé de brusque transition ressemblait à l'accablante simplicité d'un procédé dont j'ai eu vent par Jean Echenoz, le romancier français qui, un soir, à l'Aviador – un bar de Barcelone décoré*

11. Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-mer*, p. 127.
12. Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-mer*, p. 192.

d'hélices et d'écussons, de décombres d'aéroports et de catastrophes aériennes – m'a parlé des transitions brusques mais efficaces qu'il opérait dans ses récits. « Un oiseau passe, m'a-t-il dit. Je le suis. Ce qui me permet d'aller où je veux dans la narration. » Très intéressante leçon à prendre en compte, m'a-t-il semblé, et je me souviens que je me suis dit qu'en considérant les choses ainsi, toute ligne d'un récit pouvait se transformer, par exemple, en oiseau migrant[13].

On remarquera que l'exemple choisi pour le phénomène de mémoire consistait déjà à déplacer le temps et le lieu (le chronotope) de la narration au chant d'un oiseau (une grive) et au souvenir de l'enfance. Dans la réalité, quand on veut aller de Combourg – ville tout près de laquelle j'habite – à un lieu comme, disons, Barcelone – une ville *hinter-nationale,* dansant sur les frontières, dans le dos des nations –, le temps s'étire et l'enfance paraît bien loin… Tout au plus peut-on espérer faire, pendant ce trajet interminable, l'expérience épi-vila-matasienne de s'endormir puis de se réveiller sur l'image arrêtée de quelque film d'Andreï Tarkovski – celle par exemple du visage de la belle actrice italienne de *Nostalghia,* Domiziana Giordano.



De fait (pour reprendre le fil sérieux de mon raisonnement), écrivain et oiseau ont en commun cette solution très indienne du *trait de plume* en forme de ligne de vol narratif, cette solution indienne et *enfantine* de l'oiseau migrant (ou migrateur) – solution conçue comme exercice le plus simple, le plus innocent d'une puissance d'autorité qui aurait survécu à toutes les récusations théoriques : un exercice enfantin, démiurgique et magique, en quelque sorte analogue au surgissement des fantômes prôné par Bernardo Atxaga (lequel conseille à Enrique Vila-Matas, pour faire apparaître, disons, le fantôme de Kafka, de dire tout simplement que « Kafka apparaît »).

Et à propos de cette solution géopoétique de l'oiseau migrateur, le narrateur du *Mal de Montano* précise que la ligne du récit est ainsi, comme dans *Cosmos* de Witold Gombrowicz, « ordonnée en pointe de flèche ». Relisant cette phrase dans le train qui me conduisait à Barcelone (sans Domiziana Giordano à mes côtés), j'ai pensé que c'était bien là l'utopie indienne qui continuait de galoper parmi les métaphores d'une écriture errante et métalittéraire, métaphores principalement aviaires au demeurant, à l'exemple des « oiseaux de Caracas » (dont Vila-Matas prétend que Kafka est le paradigme, avec Fernando Pessoa et Samuel Beckett).

13. Enrique Vila-Matas, *Le mal de Montano*, p. 209-210.

D'ailleurs, le vol des oiseaux de Caracas rappellerait assez une autre très belle phrase de Kafka : « Que la vie certes conserve la lourdeur naturelle de ses hauts et de ses bas mais que l'on y décèle tout aussi nettement un rien, un rêve, l'effleurement d'une aile[14] ».

Cela rappellerait Kafka, comme cela rappellerait Italo Calvino, faisant l'éloge de la « légèreté » dans ses *Leçons américaines,* et désirant « s'envoler » sur le cheval ailé de l'imagination (comme le « cavalier au seau à charbon » de Kafka, qu'il cite en dernier exemple de ce « mémorandum[15] ») ; ou comme cela rappellerait Elias Canetti évoquant, dans le *Flambeau dans l'oreille*, le « cri des hirondelles » et les « masques acoustiques » que ces cris conduisent à révéler, partout, dans la réalité ventriloque[16]. Tous, des noms en *Ca,* on le remarquera peut-être (avant d'y revenir bientôt) : des Cacaniens de Caracas, des Catalans de Capri…

Ainsi l'écrivain Enrique Vila-Matas écrit-il, au risque de la répétition, du psittacisme, comme s'il chevauchait une hirondelle d'Elias Canetti ou un perroquet de Gustave Flaubert – ou si l'on préfère l'un des oiseaux de Fra Angelico repris au vol par le regretté Antonio Tabucchi : c'est-à-dire comme un de ces « éclats naviguant dans des espaces familiers mais qui, cependant, sont d'une géométrie inconnue[17] » ; comme un « être errant » dans une géométrie non euclidienne, à la façon dont Walter Benjamin dit précisément des « notes de Kafka » (comme il aurait pu le dire aujourd'hui des œuvres de Roberto Bolaño) qu'« elles sont à l'expérience historique ce que la géométrie non euclidienne est à la géométrie empirique[18] » : une géométrie mystérieuse qui inscrit le « trapèze » du récit dans le cercle secret des lieux sans parallèle – hôtel de Suède et hôtel Brighton communiquant sans effort, abîme des Açores bordant le champ de neige de Herisau (où Robert Walser a disparu), page blanche et ligne d'ombre se bordant, indéfectiblement, l'une l'autre.

14. Franz Kafka, *Aphorismes*, p. 53.
15. Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 57.
16. C'est depuis cette expérience de l'été 1926 que Canetti, contemplant Vienne en « tohu-bohu d'élément séparés » et Berlin en « bousculade des noms », parvient à inventer Kien (encore un K), « l'homme des livres » de *Die Blendung* (*Autodafé*). C'est dans ce contexte également qu'apparaît la figure salutaire d'Isaak Babel en maître d'apprentissage et en commutateur d'une nouvelle subjectivité créatrice.
17. Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-mer*, p. 127.
18. Walter Benjamin, « À propos de la lettre sur Kafka ».

Car dans cette géométrie des mondes possibles, il y a démultiplication à l'envi des lieux imaginaires – à la façon dont, comme le dit encore Kafka lui-même, en révisant son utopie indienne pour s'arracher à l'immobilité du réel et à la pesanteur de la géographie et de l'histoire : « Plus tu attelles de chevaux, plus cela va vite : le bloc ne s'arrache pas à ses fondations, c'est impossible, mais les brides cèdent, et c'est alors la course libre et joyeuse[19] ».

Autant de lieux parcourus, autant d'« allégories » qui multiplient les chevaux-moteurs de l'autorité – et ce, même s'il s'agit toujours d'une autorité *seconde,* ou subsidiaire ; car ce sont autant de lieux littéraires d'une *géographie d'emprunt,* où les villes, même nommées, où ces villes connues (Nantes et Paris, Milan et Turin, Barcelone et Séville), tout comme des îles cervantines ne sont jamais que des *paratopies* de l'écrivain, des lieux paradoxaux de jonction et de transformation : lieux sans lieu, espèces d'espaces formés, conformés par l'écriture.

L'aviateur d'Oklahoma

De cette géométrie mystérieuse, je donnerai un seul exemple, un *exemplum* miniature emprunté à *De l'imposture en littérature,* ce dialogue entre Echenoz et Vila-Matas commencé au bar El Aviador de Barcelone, et dont la « ligne de vol » est proprement *amérikaine,* à n'en pas douter.

C'est l'envers idéal de l'entretien avec Marlon Brando, où la courtoisie active de deux écrivains réels permet de pénétrer, autrement, les arcanes de l'auctorialité littéraire.

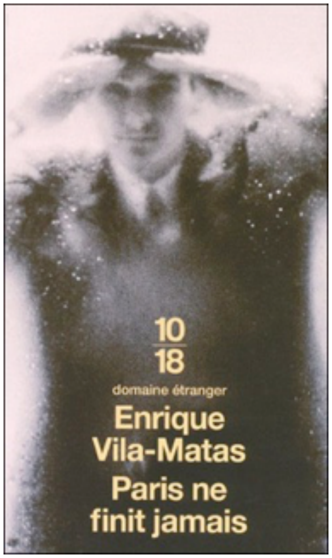
Il était déjà question de cela dans le petit essai écrit en 1991 par Vila-Matas sur Echenoz – un « Echenoz en traversée », dans lequel Vila-Matas évoque le bar de L'Aviateur où il a rencontré son homologue français –, compare *Cherokee* à l'un de ces « livres qui, sans intention préméditée, sont écrits pour des poches secrètes[20] » – analogues à celles dans lesquelles les juifs convertis de force au temps de l'inquisition espagnole conservaient

19. Franz Kafka, *Aphorismes*, p. 25.

20. Enrique Vila-Matas, « Echenoz en traversée », p. 78.

leurs textes sacrés –, et propose même une définition ironique de l'autorité d'auteur : « En fait, à y regarder de plus près, Echenoz est Echenoz, point[21] ». Une phrase qui fait écho à une autre que Vila-Matas aime bien et cite dans cet entretien, une phrase d'Erik Satie, qui dit : « Je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde[22] » (Erik Satie, ou Ravel, précise-t-il, c'est égal).

Vila-Matas se fait également l'écho du passage tiré d'un entretien d'Echenoz qui l'a particulièrement frappé :



> *À la question : observez-vous beaucoup les gens dans la rue, il répond : « On entend dans la rue des choses qui servent pour les romans. Hier, sans aller chercher plus loin, je suis allé voir le garagiste. Sa femme était en train de faire ma facture et elle m'a invité à m'asseoir. Il y avait un chien qui voulait me monter dessus. La femme a dit alors : "Ces petits chiens, ils adorent les genoux." J'essaie de me souvenir de ce genre de phrases. Je vais peut-être finir par avoir des problèmes à force de regarder les gens dans la rue*[23] *».*

Et de fait, plusieurs années après, que font ces deux écrivains quand ils s'entretiennent l'un l'autre ? Ils parlent de garagiste. Ou plutôt de « la garagiste » – ce qui suffirait déjà à signaler qu'ils sont écrivains. Ou plus précisément, ils parlent du fait que Vila-Matas a emprunté, dans *Paris ne finit jamais* (en la liant par analogie avec une autre anecdote « garagiste » de *Paris est une fête* d'Ernest Hemingway, dans laquelle le garagiste de Gertrude Stein parle de « génération perdue[24] »…), cette anecdote échenozienne qui l'avait enchanté à la lecture de l'entretien, puis a « oublié » qu'il l'avait empruntée à Echenoz, lequel lui a rappelé bien plus tard, dans une lettre, qu'il avait découvert, en lisant par hasard *Paris ne finit jamais,* cet emprunt :

---

21. Enrique Vila-Matas, « Echenoz en traversée », p. 80.
22. Enrique Vila-Matas, « Echenoz en traversée », p. 78.
23. Enrique Vila-Matas, « Echenoz en traversée », p. 85.
24. « Peu après, attendant qu'un mécanicien de la porte d'Orléans pose le phare, j'ai repensé à la phrase de la femme du mécanicien, me suis dit qu'elle devait être un peu ivre et que c'était précisément la raison pour laquelle elle avait prononcé une si belle phrase. Et je me suis immédiatement rendu compte qu'il y avait une certaine similitude entre mon bref épisode de l'atelier et ce célèbre passage de *Paris est une fête* où Hemingway explique que Miss Stein avait eu des problèmes avec la vieille Ford T qu'elle conduisait alors, et qu'un employé du garage, un conscrit de 1918, n'était pas très chaud pour réparer cette Ford, moyennant quoi il avait fini par se faire réprimander par son *patron*, qui lui avait dit : "Vous êtes tous *une génération perdue*" » (Enrique Vila-Matas, *Paris ne finit jamais*, p. 231).

> *Le plus drôle, c'est que j'ai repris la phrase des petits chiens et des genoux dans mon livre sur Paris puis, sans m'en rendre compte, j'ai oublié mon imposture, j'ai oublié de quel garage elle était sortie et je me suis progressivement approprié la phrase, jusqu'à la croire mienne. J'ai donc été un peu surpris de recevoir ta lettre – la seule et unique que tu m'aies jamais écrite : unique comme la nuit passée à El Aviador – où tu me faisais part de ta joie d'avoir retrouvé dans mon livre l'idée que les petits chiens adorent les genoux. « Je suis heureux, m'écrivais-tu, de retrouver (p. 231 de l'édition française) l'idée selon laquelle les petits chiens des garagistes adorent les genoux – idée exprimée avec force par les épouses de ces mêmes garagistes pendant l'instant fatal où elles rédigent votre facture*[25] *».*

Echenoz est Echenoz, comme tout le monde ; et ainsi Vila-Matas peut reprendre sa phrase en faisant semblant de l'avoir oubliée… « L'oubli "disperse" ce que la mémoire a auparavant recueilli[26] », disait Harald Weinrich : la « dispersion » ici ressemble au plagiat, ou bien fait d'Echenoz un plagiaire par anticipation de Vila-Matas – un plagiaire « heureux » et reconnaissant, si l'on veut, ou si l'on en croit cet entretien, occupé à régler entre deux écrivains le régime de leurs emprunts et le partage de leur autorité.

Echenoz précise d'ailleurs qu'il a lui-même réinscrit cette anecdote dans *Nous trois,* dans un contexte où le garagiste est devenu mécanicien aviateur – comme s'il s'agissait toujours de « recycler » les fragments insignifiants de la réalité, en collectionneur benjaminien, en *Lumpensammler* de la réalité. Recycler ou « maquiller », comme on maquille une voiture volée, propose Echenoz dans l'entretien, ou comme une facture de garagiste est transformée en dépense narrative à compte d'auteurs multiples. Maquiller ou détourner, voler en somme ce qui n'appartient à personne en propre : « C'est de notre travail même qu'il s'agit : capter, cambrioler, s'emparer, détourner, casser la perception du monde en mille morceaux et remonter ces morceaux dans un autre ordre pour essayer de donner de ce monde une image reconstruite[27] ».

Et en effet, ici, « l'imposture/clin d'œil » (*imposturaguiño*) de Vila-Matas, en détournant et maquillant la phrase de « la garagiste d'Echenoz », cette *impos(ra)ture,* donc, si l'on veut, fait office de point de départ pour un entretien à vol d'oiseau qui accorde une forme particulière, parodique et légère, « superficielle », aux questions mêmes de l'autorité d'auteur, et ce, en parcourant paradoxalement une série de *lieux communs* disparus ou absentés : à commencer par le bar de Barcelone, El Aviador – ce bar comme « tiré » des

25. Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz*, De l'imposture en littérature*, p. 14.
26. Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*. p. 15.
27. Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture en littérature*, p. 15.

romans d'Echenoz (« Un établissement décoré d'hélices et de blasons, de casquettes de la RAF, de débris d'aéroport et de catastrophes aériennes[28] ») – et par le garage du petit chien, qui a disparu sans laisser de trace.

Vila-Matas note ainsi que la réalité où il rencontre Echenoz est semblable à Brigadoon, cette localité du film de Vincente Minelli qui n'a d'existence, anachronique, que par la rencontre entre Gene Kelly et Cyd Charisse. Mais comme *Jean* (prononcer *Gene*) Echenoz et *Cid* Vila-Matas ne forment pas un couple très hollywoodien, ils se « rencontrent » plutôt dans le Milan de *La Notte* de Michelangelo Antonioni, un Milan où les écrivains venus présenter leur dernier livre ressembleraient au personnage de Pontano dans ce film, ou plutôt à Marcello Mastroianni lui-même dont Vila-Matas expliquait déjà, dans *Mastroianni-sur-mer,* qu'il est à l'origine de sa vocation d'écrivain :

> *Écrire, dans la majorité des cas, signifie entrer et faire partie d'une famille de taupes qui vivent dans des galeries souterraines [Shakespeare, Kafka, l'île de Pico], travaillant jour et nuit. Et moi, cela, quand je disais que je voulais être comme Mastroianni dans* La Notte, *je l'ignorais complètement, je voyais uniquement le parcours impeccable de Mastroianni, je ne voyais que le col de sa chemise parfaitement repassé, je voyais seulement la beauté de sa femme, le regard intelligent de sa femme, je voyais que Mastroianni avait une voiture, et j'ignorais complètement que, pour être écrivain, il fallait écrire*[29].

Or, de même que M(astroianni/P)ontano doit passer, un jour ou l'autre, comme tout le monde, chez le garagiste, Echenoz confirme qu'il a vécu, lui aussi, ce même saisissement devant *La Notte,* puis le même dé-saisissement de ce rêve, en précisant :



> *Écrire, c'était déjà mon but […]. Or, écrivain-Mastroianni devenait un idéal de ce but jusque dans les détails que tu notes – son col de chemise idéalement repassé, sa voiture –, et surtout avec Jeanne Moreau à son bras – qui n'était certes pas un détail. Or je me méfie maintenant du mot « écrivain », je tâche de l'employer le moins souvent possible à mon sujet*[30].

L'entretien réciproque de ces deux écrivains qui (comme tout le monde) *ne sont pas quelqu'un*

28. Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture en littérature*, p. 11.
29. Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-mer*, p. 41.
30. Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture en littérature*, p. 20.

porte ainsi sur l'exercice d'un « métier » qui n'en est pas un (plutôt un truc d'Indien), et qui du même coup, librement, sans attaches, peut s'exercer dans les « paratopies » de l'écriture, où l'on n'est *pour rien ni personne* (comme le précise Echenoz).



Or là où l'on n'est pour rien ni personne, on est, aussi bien, avec Kafka (au col blanc bien repassé). Car déjà, dans l'image du col blanc de Mastroianni dans *La Notte* s'enclenchait discrètement, dans le dialogue entre écrivains, une autre vitesse que celle des chevaux de la voiture milanaise d'Antonioni : c'est celle qui démarre l'entreprise du *Journal* de Kafka, l'une des toutes premières notations (réinterprétant en clair-obscur l'incipit de *L'Enfer* de Dante) : « Dans la forêt sombre, dans le sol détrempé, je ne retrouvais mon chemin que grâce au blanc de son faux col[31] ».

Puis, un peu plus loin, poursuivant son chemin sur cette même ligne blanche à l'ombre de Kafka, Vila-Matas entreprend de transformer le souvenir-emprunt-palimpseste de *La Notte* d'Antonioni en un rêve plus personnel, qui déplace la paratopie milanaise de l'écrivain au col blanc vers le fantasme d'une enfance new-yorkaise : préparant le glissement final vers l'*Amerika* de Kafka, Vila-Matas évoque un « rêve récurrent » et « immensément heureux » où il se voit jouer au football dans la cour de son enfance à Barcelone, à ceci près que cette cour est entourée de gratte-ciel new-yorkais ; enfin invité à New York, il pense vivre son rêve au pied des édifices, et est très déçu de constater que « rien » ne se passe, qu'il n'est pas même « quelqu'un » – du moins jusqu'à ce qu'il s'endorme :

> *J'ai alors rêvé que j'étais un enfant de Barcelone jouant au football dans une cour de New York. Ç'a été le plus beau rêve de ma vie, d'une plénitude absolue, éblouissante. C'est ainsi que j'ai appris que la clé du rêve n'était pas la ville, ce n'était pas New York. Depuis toujours, la clé du rêve s'était trouvée dans l'enfant en train de jouer. Et il avait fallu que j'aille à New York pour m'en apercevoir*[32]*…*

Un peu comme dans *La Notte,* quand Mastroianni dit à Jeanne Moreau : « Avant j'avais des idées. Aujourd'hui je n'ai que des souvenirs », il semble que Vila-Matas joue à fabriquer ses idées à l'aide de souvenirs d'enfance secrets, et à déplacer ses récits par des phénomènes de mémoire kafkaïens (pour cervelle d'oiseau de Caracas ou tête de cheval patagonien).

31. Franz Kafka, *Journal*, p. 27.
32. Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture en littérature*, p. 23-24.

Car dans ce rêve new-yorkais, on retrouve, il me semble, le souvenir d'un autre rêve sur New York, un rêve merveilleux et terrible à la fois qu'avait confié Kafka à son journal de 1912 à la date (étrange) du 11 septembre :

> *Rêve : Je me trouvais sur un isthme en pierres de taille profondément enfoncé dans la mer. […] Je ne me rappelle que les genoux soulevés d'une personne assise à côté de moi. Au début, je ne savais pas où j'étais, mais en me levant par hasard, je vis, à ma gauche et à droite derrière moi, un immense océan aux contours distincts qui portait un grand nombre de vaisseaux de guerre alignés et solidement mis à l'ancre. À droite, on voyait New York, nous étions dans le port de New York. […] À ce moment, je remarquai aussi que près de nous, l'eau formait de grosses vagues sur lesquelles se déroulait un énorme trafic cosmopolite. Tout ce que je me rappelle, c'est que nos radeaux étaient remplacés par un immense fagot rond fait avec de longs troncs d'arbres ficelés, dont la coupe à mesure que le fagot avançait […] sortait sans cesse de l'eau, plus ou moins selon la hauteur des vagues. Je m'assis, tirai mes pieds à moi, tressaillis de plaisir, m'enfonçai littéralement dans le sol tant je me sentais bien et je dis : « Mais c'est encore plus intéressant que la circulation sur les boulevards parisiens*[33] ».

Et ainsi, glissant de la voiture parisienne d'Echenoz au radeau new-yorkais de Kafka, Vila-Matas retrouve, dans cette place occupée au bord de la disparition, dans ce siège fantasmatique attiré vers le vide, l'« aviateur » d'un autre texte du premier Kafka, *Les aéroplanes à Brescia* – un reportage (au meeting aérien de Brescia) en date du 11 septembre (encore) 1909 :

> *Au fait, que se passe-t-il ? Là, à 20 m au-dessus de la terre, il y a un être humain, prisonnier d'une construction de bois, qui se défend contre un danger invisible […]. Et nous, en contrebas, restons debout, refoulés à l'arrière-plan, nous n'existons pas, nous regardons cet homme. […] [L'aviateur] assis devant ses commandes ressemble à un monsieur installé devant un bureau auquel mènerait une petite échelle placée derrière*[34].

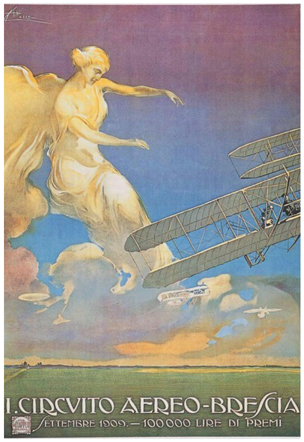
On se souviendra peut-être que dans *Le mal de Montano,* le narrateur faisait de l'aéroplane de Margot (un Piper Dakota, un avion échenozien et quasi indien, familier des chevaux de Patagonie[35]) une « métaphore de la création littéraire ». De même ici, comme un écrivain à sa table de travail, l'aviateur affronte le danger encore invisible (comme

33. Franz Kafka, *Récits, romans, journaux*, p. 353-354.

34. Franz Kafka, *Récits, romans, journaux*, p. 91 et 93.

35. « Il y a un lien entre ces chevaux et les pionnières de l'aviation » (Enrique Vila-Matas, *Le mal de Montano*, p. 72).

Kafka celui du 11 septembre[36]), et nous rêvons de le rejoindre par la petite échelle, de sauter sur ses genoux comme un petit chien mécanicien, et d'incarner avec lui (comme aurait dit Charles Baudelaire) son « rêve de pierre » : un rêve *hinternational,* caché derrière le rêve de l'enfance à Barcelone (ou caché, comme Walser, dans le coin de la cour d'enfance).



Or cette place singulière d'un « explorateur au bord de l'abîme » comme dit Vila-Matas, cette « plate-forme d'observation » d'un imposteur comme dit Echenoz, c'est bien celle que Vila-Matas occupe à chacun de ses déplacements dans l'espace, et qu'il désigne autrement, à la fin de cet entretien, en évoquant – en réplique à la peur du *show* de son interlocuteur – « la loge sur le vide », la vue du Grand théâtre d'Oklahoma :

> *Nous sommes tombés dans le Grand théâtre d'Oklahoma. Tu te souviens, dans* L'Amérique *de Kafka, le jeune Karl face à l'affiche du Grand théâtre ? Si elle l'attire autant, c'est qu'on peut y lire : « Chacun est le bienvenu. » Tous, c'est-à-dire même moi, se dit le jeune Karl. Pour lui, le Grand théâtre n'est pas une solution personnelle, mais un gigantesque show – «* L'Amérique *est avant tout une vaste plaisanterie » écrit Walter Benjamin –, une perspective et un aboutissement pour tous. Ce dernier chapitre de* L'Amérique *est un véritable port d'arrivée, un havre saisissant pour tous les naufragés du monde. Je me souviens de ce passage où quelqu'un montre à Karl une unique vue du Grand théâtre d'Oklahoma : il ne voit qu'une loge, qui lui rappelle cependant la scène : une scène à balustrade, dont la courbe évasée se prolonge vers l'avant en surplombant le vide. Et, de fait, à cet endroit-là, il n'y a pas d'issue, il n'y a aucune issue*[37].

De cette « loge sur le vide », Vila-Matas fait une figure exemplaire du lieu paratopique de la littérature – mi-Aviador, mi-Brigadoon ; et ainsi, en glissant vers la fin d'*Amerika,*

36. Vila-Matas remarque également qu'à la date du 11 septembre 1911, Kafka parle d'un accident par collision automobile : « Tu te demandes ce qu'aurait pensé Kafka – lui, qui ne pouvait pas supporter le cinéma – du spectacle visuel de l'attaque de Manhattan. Et tu te le demandes à Séville, dans la nuit même du 11. Et tu te demandes aussi en ouvrant le journal de Kafka à la date du 11 septembre 1911, c'est-à-dire exactement quatre-vingt-dix ans avant l'attaque des Twin Towers. […] Tu ouvres le journal de Kafka à cette date, quatre-vingt-dix ans avant, et tu découvres que, ce jour-là, il a décrit, avec un grand luxe de détails, la collision entre une voiture et un tricycle. Il s'agit d'un léger choc auquel Kafka avait, ce jour-là, assisté dans les rues de Paris » (Enrique Vila-Matas, *Le mal de Montano*, p. 338).

37. Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture en littérature*, p. 29.

il désigne de quoi parle, en secret, à travers K. le disparu, cet entretien : il parle du rêve *amérikain* de l'écrivain, de cette façon de rêver, de *cette façon rêvée* de transformer « l'imposture » de l'écriture en puissance intacte de l'autorité, et de retrouver, secrètement, une sensation d'enfance.

Car ainsi va la ligne de vol de cet entretien secret et impossible avec Kafka : en suivant la lueur de son col blanc jusqu'à cette scène-*circo* dont on redoute ne sortir jamais, Enrique Vila-Rossmann rêve de se voir confier le rôle de l'Indien sur la scène du Grand théâtre d'Oklahoma et de galoper sans éperons ni rênes vers le fond de ce théâtre abyssal pour déchirer, comme Kafka[38], la toile de fond et ses lambeaux de ciel peint et pour rejoindre à nouveau, encore une fois, une toute petite dernière fois, « la rue réelle […] qui […] possède la profondeur de la vérité » – c'est-à-dire, tout aussi bien, la ligne d'ombre (et de lumière) de la rue d'enfance, du Paseo de San Juan.

Le jeu du Paseo

Car ce sont des espaces communicants que ceux de la littérature et de la réalité : des espaces qui communiquent par la magie enfantine des mots de passe, des *schibboleths* de l'écriture.

Fortis imaginatio generat casum : l'événement (*casum, caso*) et le rêve sont liés secrètement comme le 11 septembre au *Journal* de Kafka, comme la géométrie non euclidienne de l'histoire et du temps au *cas* de l'écriture.

Et de fait, dans cette géopoétique améri*k*aine, une même ligne relie proximité de l'abîme, événement du monde et nostalgie d'enfance ; en rappelant la « conception cartographique » de la mémoire selon Deleuze :

38. « Alors, pour essayer de s'approcher davantage de cette vérité, on se dirige vers le fond du théâtre et, comme si on était Kafka en personne, "on déchire la toile, on passe entre les lambeaux de ciel peint et au-dessus de quelques décombres et on s'enfuit dans la ruelle réelle, humide, sombre et étroite, qui, parce qu'elle est proche du théâtre, continue à s'appeler rue du Théâtre, mais qui est vraie et possède toute la profondeur de la vérité". » (Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, p. 407.)

> *Une conception cartographique de la mémoire est très différente de la conception archéologique de la psychanalyse. […] Les cartes se superposent de telle manière que chacune trouve un remaniement dans la suivante, au lieu d'une origine dans les précédentes : d'une carte à l'autre, il ne s'agit pas de la recherche d'une origine, mais d'une évaluation des* déplacements. *[…] Ce n'est plus un inconscient de commémoration, mais de mobilisation, dont les objets* s'envolent *plus qu'ils ne restent enfouis dans la terre. […]* Le modèle indien remplace l'égyptien : *le passage des Indiens dans l'épaisseur des rochers mêmes […]*[39].

Explorer en écrivain les géographies de la littérature, c'est parcourir *en indien* la carte du temps, c'est se glisser par effraction dans son épaisseur – qu'elle soit l'isthme de pierre de New York, la ruelle humide de Prague, la rue Rimbaud ou le trottoir du Paseo de Barcelone[40] – et retrouver la mémoire de l'enfance, de la littérature et du monde tout à la fois.

Explorer en écrivain les géographies de la littérature, c'est en effet, plus singulièrement, pour Vila-Matas, parcourir la carte du Paseo de San Juan, « un trajet aussi court que l'enfance elle-même, qui ne survit que dans [sa] mémoire, et qui est encore, aujourd'hui, pour [lui] le monde, la carte de la planète.[41] » La carte du Paseo, c'est la vraie carte secrète du monde, et l'écriture ne fait jamais que parcourir toutes ses correspondances en forme de lignes d'ombre (comme dans « Iluminado », cette très belle nouvelle des *Explorateurs de l'abîme* où le narrateur descend la *Shadow line* du Paseo[42]).

La littérature aurait comme principale caractéristique d' « échapper à toute détermination essentielle […] parce que personne ne peut la fixer en un point précis[43] » : aucun point précis, en effet, dans la géométrie amérikaine des lignes d'ombre ; aucun point précis, mais des séries de correspondances, comme dans le parallèle entre la rue Vaneau et le Paseo de San Juan, « l'épuisement de toutes les combinaisons possibles » qui permet au narrateur de découvrir que le Paseo est bien « la rue unique et solitaire de [sa] vie » – avec ses six stations de l'enfance :

---

39. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 84.
40. « Leur monde est un asphalte trempé par la pluie d'où regarder les trains et sentir le souffle de leurs voix insoumises » (Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-mer*, p. 196).
41. Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, p. 140.
42. Sur ce point, voir l'article « Enrique Vila-Matas sur la ligne d'ombre » d'Emmanuel Bouju.
43. Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, p. 20.

Étendu sur le lit, […] j'ai imaginé que je décrivais les six endroits clés du Paseo de San Juan de mon enfance : le porche à la lumière sous-marine, le cinéma Chile, la boutique du libraire juif, le jeu de quilles abandonné, le château enchanté et l'école.

J'ai comparé. Il y avait un lien évident entre chaque lieu de la rue Vaneau et ceux du Paseo de San Juan. L'énigmatique château enchanté, par exemple, semblait lié à la mystérieuse demeure aux trois ombres immobiles. Le hall du cinéma Chile avait les mêmes dimensions que le hall de l'hôtel de Suède, et ainsi de suite[44].

« Et ainsi de suite » ? Cela donne envie de se livrer à un petit exercice d'application paratopique. À jouer au *juego del Paseo,* un jeu vila-matasien (de mon invention) qui consiste à trouver toutes sortes de correspondances avec « les six endroits clés » du Paseo de San Juan.

Ainsi par exemple peut-on chercher des correspondances entre ces endroits et quelques auteurs possibles de la littérature portative.

Pour l'école, c'est facile : Walser, évidemment (on l'appellerait *La escuela de San Benjamenta*).

Pour le château enchanté, autre institut *des destins croisés,* qui d'autre que Calvino ?



Pour le « jeu de quilles » (*la bolera*), c'est plus difficile ; et traduire, plus logiquement, par *bowling* ne simplifie pas particulièrement, je préfère donc garder le petit côté désuet et mystérieux du jeu de quilles et trouver la solution chez Marguerite Duras, avec cette phrase d'*Un barrage contre le Pacifique* :

C'est une femme jeune et belle. […] Les hommes se perdent pour elle, ils tombent sur son sillage comme des quilles et elle avance au milieu de ses victimes, lesquelles lui matérialisent son sillage, au premier plan, tandis qu'elle est déjà loin, libre comme un navire, et de plus en plus indifférente, et toujours plus accablée par l'appareil immaculé de sa beauté[45].

Cette phrase (forcément sublime, bien qu'excessivement métaphorique) de Duras conduit naturellement du bowling abandonné par l'appareil maritime d'une beauté fatale à la tonalité

44. Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, p. 185.
45. Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 188.

sous-marine du porche de Proust – celui de Saint-André-des-Champs à Combray, avec son soleil-ostensoir baignant dans une lumière bleutée inspirée, selon certains critiques, de Gustave Moreau (dont Proust appréciait particulièrement… *Le chanteur indien,* sur son cheval, suivi de son oiseau[46]).

Pour le cinéma Chile, Roberto Bolaño, évidemment, et son disque magique de l'imaginaire d'exil – dont je reparlerai longuement au chapitre «Énergie».

Et enfin, caché avec Georges Perec au fond de la boutique obscure du libraire juif, et rêvant cent vingt-quatre rêves de cavalcades patagoniennes… Kafka.

Un Kafka avant Kafka, enfant sans enfant, qui n'y est pour rien ni personne et qui rêve, dans les coins, d'échapper à l'histoire en avalant sa soupe de lettres, mais qui écoute quand même, comme dans la rue Vaneau, le bruit de fond du contemporain. Un Kafka qui aurait pu, lui aussi, écrire dans son journal :

> *Je suis l'ami de la ténébreuse ligne d'ombre de nos années actuelles où tout a fini par devenir incompréhensible et où, lorsqu'on nous parle du monde, nous ne savons plus de quoi il s'agit […], sans une seule idée recevable pour comprendre le monde, sans parler de comprendre la Syrie*[47].

Un Kafka catalan qui découvre que le Paseo de San Juan, en débouchant sur une rue de Paris, fait communiquer la boutique du libraire juif de son enfance avec l'ambassade de Syrie – c'est l'une des correspondances possibles entre la rue Vaneau et le Paseo –, et fait se rejoindre le bruit de cavalcade de la littérature rêvée avec « [l]'horreur infernale et sourde de mondes au bord du cri, mondes très réprimés et muets, prêts à exploser[48]. »

Dans cette géographie rêvée des lignes d'ombre parallèles, dans cette nostalgie de l'innocence d'enfance échappant aux menaces de l'âge, de l'histoire et du temps, Enrique *Indiano* Vila-Matas trouve non seulement le chemin de l'*Amerika* et du Paseo de San Juan, mais encore celui de la terre frémissante d'aujourd'hui – il trouve même, ainsi, le chemin de la Syrie.

Et ainsi Enrique Vila-Matas – volant avec Franz Kafka, Emmanuel Bove et Antoine de Saint-Exupéry dans l'aéroplane de Brescia, au-dessus de Milan, de Paris, de New York ou de Barcelone, sur le chemin de Santa Siriana (comme d'une nouvelle Damas) – fait-il

46. Plus connu sous le nom de *Chanteur arabe,* ce tableau était décrit par Proust sous le titre de *Chanteur indien* dans sa *Correspondance avec Mme Strauss* (lettre d'avril-mai 1905).

47. Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, p. 35.

48. Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, p. 25.

correspondre les vieux projets de révolution et la rumeur des contemporains, le souvenir d'enfance et l'imbroglio de la vie, sa propre pléiade littéraire et tout un monde au bord du cri – sans parler de renverser la Syrie.

N'avoir « pas une seule idée recevable pour comprendre le monde », cela n'empêche donc pas de passer dans l'épaisseur des rochers et de lire dans une phrase de Kafka, retrouvée au milieu du désordre de la librairie d'enfance, ce parcours secret qui fait du rêve de la littérature une voie (aérienne) de déchiffrement du monde.

Car « ce que ne rien comprendre a de bon, c'est qu'on peut comprendre ce rien à sa guise » : comme s'il était Kafka en personne, cet « écrivain incompréhensible et en même temps étonnamment diaphane » (dixit « Kafka en tranvía[49] », j'y reviens pour boucler ma boucle et en ouvrir une autre), Enrique Vila-Matas transforme la maladie de la littérature en parcours de santé et fait de la crise de l'autorité le moyen d'une échappée belle, sans tête ni encolure, sur « la lande fauchée à ras » du contemporain – là où l'ironie mélancolique de l'épimodernisme résonne toujours, finalement, sur la terre sèche, la *waste land* du réel.

49. Enrique Vila-Matas, « Kafka en tranvía ».

CAPITAL K

Call me crazy but I had this vision.

Eminem

Et de fait, ce qui effleure à nouveau, à la surface de la littérature, ce sont les traces multiples, innombrables et troublantes d'un très profond courant qui, pour se confronter à l'actualité de l'histoire, remonte paradoxalement à Franz Kafka et plus précisément à *Amerika* : un courant de fond, qui prend forme par le moyen de *l'omniprésence de la lettre K,* la lettre-emblème, la « fonction » clé d'une résurgence *épiphénoménale* du modernisme.



Call me crazy but I had this vision. – Peut-être penserez-vous que je suis fou, mais j'ai eu cette vision d'une littérature entièrement régie par un K majuscule (*a Capital K*) :

Kafka

Kraus

Koestler

Kundera

Kertész

Kofler

Kureishi

Krasznahorkai

L'énigme de la lettre

La vision d'une majuscule K comme une clé (*K as a key*), comme clé de lecture de la littérature depuis un siècle exactement, depuis la « solitude violée » (comme dit Milan Kundera[50]) du K de Kafka : le K du *Château* (*The Castle*) – le K comme « arpenteur des livres » (Marthe Robert).

Ma vision, c'est celle d'une lignée romanesque dérivant de ce K.

Dérivant du K comme « chiffre de l'identité du disparu » (cela qui « en dit aussi long qu'une initiale brodée sur un mouchoir ou sur la doublure d'un chapeau »), comme le soutenait Walter Benjamin[51] : un « chiffre » au sens d'une clé secrète pour qui cherchait, comme Kafka (et comme Benjamin après lui), à ouvrir la « porte de la justice[52] ».

Ou encore, bien plus tard, dérivant de la « Fonction K » de Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour qui le K de Kafka était devenu synonyme d'une fonction génératrice de textualité, attachée à la lettre même du discours. « Kafka tue délibérément toute

50. Milan Kundera, « Quelque part là-derrière », p. 58-59.

51. Walter Benjamin, « Franz Kafka. Lors de la construction… », p. 285.

52. Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire… », p. 425-426.

métaphore, tout symbolisme, toute signification non moins que toute désignation[53] » – déclaraient-ils dans *Kafka. Pour une littérature mineure* ; et ainsi, en faisant résonner son nom comme une révélation kabbalistique, ou comme un mantra quasi révolutionnaire (entendez « *Kafka !* Pour une littérature mineure ! »), ils prétendaient « démachiner » l'herméneutique classique et lancer le processus de déploiement « rhizomatique » de la fabulation littérale et de la « déterritorialisation » de la littérature.

Capital K : ce serait la lettre clé de la littéralité, celle qui fait du monde une « place toujours ouverte à la signification » (bien que « sans cesse déçue par elle ») selon Roland Barthes dans son très bel essai de 1960 intitulé « La réponse de Kafka[54] » ; et qui permet, au passage, de comprendre l'humour secret de Kafka – lequel, selon David Foster Wallace[55], consiste à comprendre littéralement ce que la tradition entend de manière métaphorique ; et c'est pourquoi, tout comme les meilleures blagues (en particulier juives, préciserais-je), on ne peut pas l'expliquer – c'est du moins ce qu'avançait déjà, bien avant Foster Wallace, Bruno Schulz en 1936 en postface de sa traduction du *Procès* (« C'est une œuvre qui vit sa propre vie poétique – ambiguë, insondable, inépuisable par aucune interprétation[56] »), ou plus récemment encore Giorgio Agamben (sur un registre sérieux mais imitant la lettre d'une blague juive) : « Ce qui n'était pas à expliquer est parfaitement contenu dans ce qui n'explique plus rien[57] ».

Capital K : ce serait une « révélation acoustique[58] » et quasi kabbalistique, une lettre ou un *son de passe,* un *schibboleth* (dirait Jacques Derrida) pour rejoindre cette place ouverte à la signification, qui fonctionne comme une « énigme » (au sens d'*ainigma* : ce qu'on laisse entendre par voie d'allusion).

53. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 40.

54. « La vérité de Kafka, ce n'est pas le monde de Kafka (adieu au kafkaïsme), ce sont les *signes* de ce monde. Ainsi l'œuvre n'est jamais réponse au mystère du monde, la littérature n'est jamais dogmatique. En imitant le monde et ses légendes […], l'écrivain ne peut mettre au jour que des signes sans signifiés : le monde est une place toujours ouverte à la signification mais sans cesse déçue par elle. Pour l'écrivain, la littérature est cette parole qui dit jusqu'à la mort : je ne commencerai pas à vivre avant de savoir quel est le sens de la vie. » (Roland Barthes, « La réponse de Kafka », p. 145.)

55. David Foster Wallace, « Some remarks on Kafka's funniness… ».

56. Bruno Schulz, « Postface à la traduction du *Procès* », p. 162.

57. Giorgio Agamben, « Kafka défendu contre ses interprètes », p. 126.

58. « Pour [Benjamin] le problème de la vérité se posait depuis le commencement comme celui d'une "révélation", qui "doit être *perçue,* c'est-à-dire réside dans la sphère métaphysiquement acoustique" ». (Hannah Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, p. 108.)

Capital K: ce serait proprement l'énigme de la lettre, qui rappellerait assez le mythe lacanien de la lettre « indivisible », dont Derrida critiquait l'idéalité[59] ; la lettre comme « point de capiton » (comme l'on « capitonne » un canapé) – ce point mythique qui serait seul capable d'épingler, d'accrocher le sens au signifié sur le tissu du Texte –, alors que le sens, en réalité, ne cesse de lui échapper.

Un geste d'engagement

La vision que j'ai eue (*call me crazy*) de cette errance, de cette hantise de la lettre K dans la littérature contemporaine signifierait donc l'impossibilité d'épingler la signification ; elle dénoncerait le mythe du paradis perdu de l'herméneutique littéraire ; elle dévoilerait le fantôme de l'idéalité du sens.

Mais plus précisément :

Qu'a à nous dire ce K[60] ?

Ou encore : à quoi (de quoi) ce K *fait-il signe* ?

Peut-être faut-il lire plutôt ce K majuscule comme un geste, en revenant une seconde fois à l'essai de Benjamin pour le dixième anniversaire de la mort de Kafka : « L'œuvre entière de Kafka est un catalogue de gestes qui, pour l'auteur, ne possèdent pas d'emblée un sens symbolique déterminé, mais se trouvent constamment repris dans de nouveaux contextes, de nouveaux arrangements expérimentaux autour d'un tel sens[61] ».

Lire K comme un geste (et une expérimentation « autour du sens ») : c'est d'ailleurs ce que fait Kafka lui-même (me semble-t-il) dans une notation du *Journal* (17 décembre

59. Comme le rappelle Peter Szendy, citant *La carte postale* de Derrida, dans *À coups de points. La ponctuation comme expérience* : « Comme le montre Derrida, l'indivisibilité de la lettre (du *sêmeion,* du point ou de l'atome signifiant), c'est en fait son *idéalité,* logée dans la prétendue matérialité que Lacan revendique pour elle ». (Peter Szendy, *À coups de points*…, p. 53.)

60. *Qu'a* à nous dire *Le K* de Dino Buzzati (réécriture de *Moby DicK*) ? *Qu'a* à nous dire le K de Philip K. Dick (« [Dick était] une sorte de Kafka passé par l'acide lysergique et par la colère. […] Pour Dick, tout art est politique ». Roberto Bolaño, *Entre parenthèses*…, p. 242.) ? *Qu'a* à nous dire le K de JelineK ? Sur Elfriede Jelinek, je reviendrai.

61. Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire… », p. 425-426.

1913), quand il évoque « la silhouette d'un homme qui, les bras à moitié levés dans un geste asymétrique, se tourne vers le brouillard total pour s'y engager[62] ».

Soit quelque chose comme :



Call me crazy, mais il me semble que *this* k figure un geste d'« engagement » d'un genre bien particulier, en forme d'« étude de silhouette[63] » (de croquis, de *sketch*) : un geste qui relève de « la haute école de l'allusion » (Werner Kofler) dans laquelle Barthes voyait intégralement inscrit, en « réponse » à la question sartrienne de l'engagement, le « signe immense » de Kafka[64].



Ce que Barthes appelait la « réponse de Kafka » – le « *oui, mais* » de la littérature moderne comme réinterprétation du « projet éthique » dans l'incertitude moderne des signes[65] –, c'est peut-être cela *qu'a à nous dire* ce k, cette silhouette (fantomatique) de l'écrivain qui s'engage dans le brouillard (*mist*) ou dans le devenir-brouillard du réel (*mist-ification*).

Tous ces K représentent les possibles de la littérature, quand celle-ci décide de faire face à la réalité du monde en explorant littéralement son mystère et les formes de sa mystification.

La littérature, en ce sens, est comme une oreille qui peut entendre plus de choses que la politique (disait Italo Calvino[66]).

62. Franz Kafka, *Journal*, p. 338.

63. Pierre Senges, *Études de silhouettes*. Voir aussi le dernier chapitre sur « l'esprit de suite ».

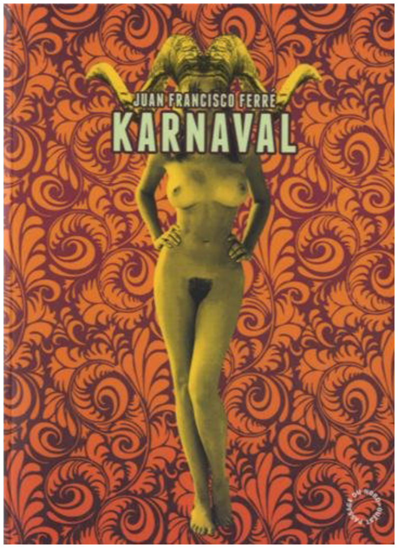
64. « Le système allusif de Kafka fonctionne comme un signe immense qui interrogerait d'autres signes. » (Roland Barthes, « La réponse de Kafka », p. 147.)

65. Voir le chapitre 5 (« Crédit »), qui revient précisément sur cette idée.

66. Italo Calvino, « Des bons et des mauvais usages politiques de la littérature », p. 82.

Et ce, depuis *AmeriKa* (*Le disparu,* rebaptisé par Max Brod à l'aide du chiffre K), jusqu'au *K.* de Bernardo Kucinski, au *Proyecto K.* de Paco Gómez, ou au dernier Don DeLillo, *Zero K.*

Depuis *Amerika,* donc, jusqu'à l'obsession récente du roman pour le fait divers (pitoyable en lui-même mais infiniment productif en matière d'interprétation) du « cas » DSK – comme dans *Karnaval* de l'Espagnol Juan Francisco Ferré.



Karnaval est un roman multigénérique (récit, essai, tragi-comédie), fondé sur l'idée que « le capitalisme [est] cette machine paradoxale qui fonctionne de mieux en mieux tout en ayant l'air de se détruire[67] ». Consacré au « dieu K » (*el Dios K,* el Dé-éSé-Ké divinisé) – « assis sur son trône d'or, gouvernant le monde des finances et des transactions dans sa très haute magnanimité » avant d'être retenu dans « la ville où il fut déclaré ennemi de l'humanité[68] » –, *Karnaval* est un roman-monstre, conçu comme le *« tourment d'un commentaire sans fin »* (comme disait Maurice Blanchot du *Château*[69]), appliqué au châtiment (*al castigo*) de l'*hubris* du dieu K, et à la cabale secrète qui l'a rendu possible – dans la capitale même du capitalisme. Un roman qui comprend en son centre, en guise de pivot, une série d'analyses du « cas » DSK, prêtées, par un jeu de pastiches virtuoses, à toute sorte d'intellectuels connus[70] ; et qui cherche en seconde partie, dans ses variations politiques oniriques et fantastiques, à conjurer le chaos de la crise monétaire – et à examiner, dans le monde parallèle de la fiction, la possibilité d'une révolte sociale radicale.

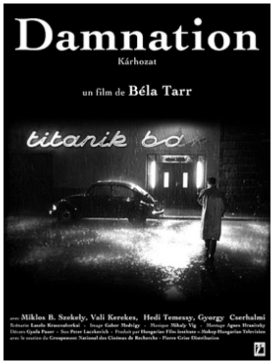
---

67. Juan Francisco Ferré, *Karnaval*, p. 92.

68. « Je vois le dieu K assis sur son trône d'or, gouvernant le monde des finances et des transactions dans sa très haute magnanimité. […] Je vois le dieu K versant des larmes socio-démocrates face à l'ampleur de la tragédie grecque […]. Je vois le dieu K, ce libertin opiniâtre, baisant pour la énième fois une prostituée de luxe […]. Je vois le dieu K méditant sur les limites de son pouvoir alors qu'il prend en toute hâte un avion pour fuir la ville où il fut déclaré ennemi de l'humanité » (Juan Francisco Ferré, *Karnaval*, p. 77).

69. Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, p. 196.

70. Parmi lesquels *Kristeva, ŽižeK, ChomsKy, Kiernan, HooKs, FinKielKraut* et même *Houellebecq* (*HouellebecK*).



C'est donc là toute une lignée, qui va d'*Amerika* à *Karnaval* – en passant par *Kárhozat* (*Damnation,* 1988) du Hongrois László Krasznahorkai (que Susan Sontag qualifiait déjà en son temps de « maître hongrois de l'apocalypse », et qu'ont célébré aussi bien Imre Kertész que Nicole Krauss) : un auteur dont les romans ont été adaptés par Béla Tarr au cinéma, comme *Les harmonies Werkmeister,* ou comme *Damnation* et son TitaniK bar.

On notera que dans l'un de ses tout derniers romans, l'extraordinaire *Guerre et guerre,* le protagoniste, Korim, nouveau Karl Rossmann réfugié à New York pour délivrer le message d'apocalypse d'un mystérieux manuscrit trouvé dans les archives de Budapest, comprend que l'auteur de ce manuscrit idéal « avait décidé d'*inventer* quatre hommes merveilleux, purs, probes, quatre anges, quatre êtres aériens, remarquables, infiniment délicats, dotés de *magnifiques pensées,* et, en parcourant le cours tracé de notre Histoire, y avait recherché un point à partir duquel les faire sortir de l'Histoire » :





> *[O]ui, dit Korim, et ses mains se mirent à trembler, ses yeux à brûler, il semblait être soudainement pris d'un accès de fièvre,* une porte de sortie, *voilà ce qu'avait cherché pour eux ce Wlassich ou quel que soit son nom, il avait cherché un moyen surnaturel de les faire sortir, mais n'avait pu le trouver, il avait envoyé les quatre hommes dans le monde réel, dans l'Histoire, c'est-à-dire dans l'état de guerre permanent, et tenté de les installer en divers endroits prometteurs de paix, une promesse jamais tenue, et c'est avec une force accrue, un réalisme de plus en plus démoniaque et une précision de plus en plus infernale qu'il s'était mis à dépeindre cette réalité en y insérant ses propres créatures, en vain, car la route les conduisait d'une guerre à une autre guerre*[71] *[…].*

« Ils n'avaient plus de Porte de Sortie, il n'y avait que la Guerre et la Guerre, partout, même en lui-même », dit alors Korim avant de préciser [*call him crazy but he had a*

71. László Krasznahorkai, *Guerre et guerre*, p. 272-273.

vision] : « [J]e ne suis pas devenu fou […] mais je vois aussi clairement que si j'étais fou. »

Et moi aussi, je vois aussi clairement que si j'étais fou l'héritage contemporain d'*AmeriKa,* ce roman dont Benjamin, en quête de porte de sortie, disait qu'il était « avant tout une vaste plaisanterie » – une plaisanterie laissée inachevée tout exprès par Kafka comme pour nous conduire à imaginer ce qui pouvait bien se cacher dans les coulisses Karnavalesques du Grand théâtre d'Oklahoma : l'histoire du Kapital (le Grand Théâtre comme métonymie du rêve américain) ; comme l'histoire de la Katastrophe (le Grand Théâtre comme métaphore de l'utopie totalitaire, des camps et de la disparition organisée).

Et ma vision se précise désormais : depuis le Karl Rossmann d'*AmeriKa* jusqu'à *Karnaval* en passant par *Kárhozat* de László KrasznahorKai et *Kapow*! d'Adam Thirlwell, il ne s'agit pas tant de K que, plus exactement (sans en trahir la vérité acoustique), de *Ka*.

Car comme le confiait déjà Kafka dans son *Journal* à la date du 20 août 1911 : « La première et la dernière lettre sont le commencement et la fin de ma manière de sentir[72] ». La première et la dernière lettre – K et A de K(afk)a – seraient donc l'alpha et l'oméga, le point cardinal de la sensibilité moderne.

Kall me crazy but I had this (new) vision : celle de la présence quasi kabbalistique du Ka, non seulement en capitale du nom d'auteurs comme chez :

Ferenc Karinthy

Yacine Kateb

Ismaïl Kadaré

Leslie Kaplan

Katrina Kalda

Ken Kalfus

Laura Kasischke

Gazmend Kapllani

mais aussi et surtout en capitale des titres de la plus haute littérature politique contemporaine – comme dans :

72. Franz Kafka, *Journal*, p. 75.

Kassandra de Christa Wolf

Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas d'Imre Kertész (*Kaddis a meg nem született gyermekért*)

Kar (*Neige*) d'Orhan Pamuk

Je pourrais aussi évoquer certains personnages clés, personnages historiques déplacés dans la fiction politique contemporaine comme Jan Karski chez Yannick Haenel – j'y reviendrai –, ou Kalachnikov chez Oliver Rohe (2012), auteur d'une biographie fictive qui fait de la récupération capitaliste d'un emblème socialiste – l'AK 47, conçu par M. Kalachnikov et devenu engin mondial de mort à bas prix – le moyen d'une traversée historique de tous les conflits post-Seconde Guerre mondiale. Un livre écrit dans l'horreur de l'AK comme reflet spéculaire du KA de Kafka.

La fiction politique

Qu'a donc à nous dire ce Ka ?

Qu'étant donné cet héritage d'une crise de l'herméneutique (la hantise de la lettre K), le roman ne cesse de rechercher des moyens nouveaux dans l'écriture du réel et la réinvention du passé ; et que la présence contemporaine du Ka (lettre divisible, lettre matérielle) opère, pour ce faire, comme chiffre littéraire de la fiction politique conçue comme récit (fantôme) des catastrophes idéologiques du siècle[73].

La hantise du passé, de l'histoire du XXe siècle, un siècle livré au national-capitalisme comme au *Kapital* staliniste, jusqu'à aujourd'hui (voyez Poutine en Ukraine et Crimée) : cette hantise est inscrite, imprimée sur le front et dans le corps même de la fiction politique contemporaine, par la lettre (Ka) d'un récit en miroir.

73. Y compris avec l'humour noir de Kertész citant Kafka : « [I]l nous appartient d'accomplir le négatif ; le positif nous a déjà été donné » (Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*, p. 126). Et Kertész d'ajouter une phrase kafkaïenne de son cru : « […] ce n'est pas l'histoire qui est incompréhensible, c'est nous qui ne nous comprenons plus nous-mêmes. » (p. 121)

Et ce, pour dénoncer, comme l'écrivait déjà Benjamin en 1931, « la loi d'un ordre nouveau […] qui déforme les choses et les hommes[74] » – jusqu'à en faire saigner le front de Kafka, *aka* le *Kalumniator* (celui qui porte à son front la lettre de son accusation – sa *kategoria* – et de sa condamnation[75]) ; pour dénoncer, en somme, la « marque imprimée » sur les choses et les corps par la Loi majuscule (the *Capital Law*) soit la *Loi du Kapital* : qu'elle soit fausse idéalité du Capitalisme ou fausse matérialité du (post)soviétisme (lecture littérale pervertie du *Capital* de Karl Marx).

Voilà ce dont rend compte cet « épinglage » multiple du Ka (tête d'épingle du Kapital), ce « capitonnage » des noms de la littérature, cette acupuncture (piqûre d'aiguille[76]) sur le corps fantôme de la littérature.

Comme dans le cas de Ka (Kerim Alakusoglü), le protagoniste de *Kar,* l'auteur du poème *Neige* qui donne son titre au roman d'Oran Pahmuk – et qui voit la clarté de sa poésie obscurcie par « l'ombre de la politique », en étant pris entre le pouvoir autoritaire, la révolte kémaliste et la réaction islamiste dans le simulacre (mortel) d'une répétition théâtrale dans la ville de Kars, en province turque.

Ou comme dans *Karnaval,* où une représentation clandestine et chiffrée, intitulée « À César (ou Caesar) ce qui appartient à César », annonce « l'apothéose carnavalesque » de la chute du dieu K, chute du caporal (kapo) récalcitrant de l'ordre financier mondial – laquelle semble orchestrée pour empêcher que le dieu K ne parvienne à stopper la crise de la zone euro, voulue et régie par « l'Empereur » des finances internationales ; mais qui finit par compromettre les puissances de l'argent qui l'avaient fomentée, et par susciter, dans les bas-fonds, dans l'Outremonde (*Underworld*[77]) new-yorkais, un plan de révolution mondiale.

74. « Kafka se heurte en toutes circonstances à la loi ; on peut même dire qu'il s'y heurte jusqu'à en faire saigner le front, mais ce n'est plus nulle part la loi du monde des choses < Dingwelt > dans lequel il vit, ni d'aucun autre. C'est la loi d'un ordre nouveau face auquel les choses où elle imprime sa marque sont gauchies, qui déforme les choses et les hommes à travers lesquels elle se manifeste » (Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques,* p. 199-200).

75. Giorgio Agamben, « K. », p. 54. Agamben lit également dans le K de Kafka la lettre du *Kardo,* du point cardinal.

76. Deleuze, dans « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », commente un extrait de *La muraille de Chine* pour mieux définir la loi kantienne, « que l'aiguille écrit sur nous », comme ce qui « se confond avec son empreinte dans notre cœur et notre chair » (telle la loi de la Colonie pénitentiaire de Kafka). (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 40-49.)

77. Voir aussi « Das Kapital » en épilogue du grand roman de DeLillo, *Underworld.*

Mais dans l'écart entre Kapital et Capital se joue un dernier point littéral : la différence des langues entraînant une différence de graphies, quel est l'original ? Quelle est la copie ?

Ka… ou bien Ca ?

Car cette différence C/K (qui rappelle non pas tant Louis C.K. que le *S/Z* de Barthes et la *différance* derridienne : celle d'une écriture qui s'inscrit dans la parole et traque, comme je cherche à le faire ici, l'événement du réel dans ses traces « différantes ») : cette différance n'est peut-être pas sans valeur.

C'est du moins ce que j'ai cru apercevoir quand j'ai eu cette dernière vision :

Canetti

Camus

Calvino

Carver

La vision d'un Carré d'as dont sont les héritiers directs des écrivains contemporains comme Bernardo Carvalho, Nicole Caligaris ou Mircea Cărtărescu.

Soit : une dernière lignée en *Ca* pour crypter le jeu de la littérature avec les documents du réel (Capote) et les pouvoirs de la fable (Carpentier) : et qui va de Cabrera Infante à Emmanuel Carrère (voire de Carson McCullers à Cormac McCarthy).

C'est le *Capital Ca* obtenu en héritage du Castorp de Thomas Mann, jouant la sempiternelle réécriture de *La montagne magique* contre l'actuel « sommet de Davos ».

C'est le *Capital Ca* d'une écriture héritant en droite ligne de la philosophie politique (depuis Cassirer jusqu'à Castoriadis).

C'est le *Capital Ca* d'un roman « lazaréen » (Cayrol), qui bien qu'« ouvert aux quatre vents » (Calvino, dans la section « multiplicité » des *Leçons américaines*), incarne la cohérence (la *consistency*) de la littérature, en jouant sur la différence de la lettre et de l'esprit.

En jouant d'une différance C/K (ou d'une dyslexie volontaire) qui, si l'on fait attention, est partout (comme le Kafka de Canetti, Calasso ou Pascale Casanova) – et en particulier dans le dialogue entre l'Europe et l'Amérique (AmeriC/Ka[78]).

78. Ce passage qui fait la différence entre Conrad et Korzeniovski, par exemple. Ou entre Bolaño et Bolaño, comme on le verra au chapitre 3.

Cette *différance C/K* dit les pouvoirs de la littérature et la réinvention paradoxale d'une fiction politique qui n'abandonne ni la puissance de la littéralité ni le « système allusif » de l'écriture littéraire.

TRANSITION (superficielle)

Ce n'était là qu'une première ébauche, une étude de silhouette préparant l'histoire (des hantises) du roman contemporain, à l'heure du tardo-capitalisme et des formes inquiétantes que prennent certaines nostalgies quand elles réinterprètent à leur décharge les passés totalitaires. Le début d'une histoire écrite « à l'oreille » (une *otographie*), selon une méthode analogue à celle que Roberto Bolaño énonçait, quant à lui, dans son « Discours de **Ca**racas » (à propos des romans de Rómulo Gallegos, ***Ca****ntaclaro* et ***Ca****naima*) :

> *Sous ma dyslexie pourrait se cacher une méthode sémiotique bâtarde, ou graphologique, ou métasyntaxique, ou phonématique, ou simplement une méthode poétique*[79].

Et ainsi, par cette méthode (folle et dyslexique) qui fait de la littérature contemporaine une grande entreprise épi-kafkaïenne, on entendra (plus sérieusement) quelque chose comme une suite, ou une réplique à « la réponse de Kafka[80] » : *malgré* la défection du monde et l'incertitude de ses signes, la fiction politique contemporaine doit être capable, comme K, de s'engager dans le brouillard pour mieux nous éclairer.

Ainsi seulement la « lettre volée » au modernisme, très visible à la surface de la littérature actuelle, peut-elle exposer et dissimuler à la fois le *secret* d'une origine idéale et d'une généalogie fantasmatique (ou fantomatique) du contemporain.

Un *secret* qui est la deuxième clé d'écriture des épimodernes.

79. Roberto Bolaño, « Discours de Caracas », p. 42.

80. Cette réplique se précise notamment au chapitre 4.

2. SECRET

[*prolonge la «* multiplicité *» de Calvino*]
[*correspond à* épi- *selon* **l'idée de l'origine**]
[*s'associe au terme d'*épigénétique]

Tous ces jeux lettrés et littéralistes de surface, ces pratiques de la citation et de la réécriture prolongent la « multiplicité » calvinienne en rappelant les chemins qui bifurquent de la tradition borgésienne, et en renvoyant l'écriture romanesque à sa généalogie secrète.

Car généalogies familiale et historique entremêlées, le roman contemporain s'établit à nouveau dans l'élément du secret[1] : fantasme de l'origine, secret de famille et réinterprétation du motif généalogique comme écriture de la disparition ou de la trahison – comme chez Agatha Tuszynska (*Une histoire familiale de la peur,* racontant la découverte tardive des origines juives cachées) ou Péter Esterházy (*Revu et corrigé,* écrit par le grand romancier hongrois récemment disparu, après la révélation de l'implication de son père dans l'information pour la police politique du régime communiste hongrois). Dans la lignée de Georges Perec et de Raymond Federman[2], la disparition est affaire d'écriture, et le secret comme l'absence définissent les moyens mêmes du récit.

1. Héritage ancien, bien évidemment, comme en témoigne par exemple le *Secretum* de Pétrarque. Sur le lien entre humanisme et secret, voir Jacob Vance, *Secrets…* Sur les liens entre littérature et secret du XVI[e] au XVIII[e] siècle, voir le livre de Guiomar Hautcœur, *Roman et secret*.
2. Voir Susan Suleiman, « The edge of memory… ».

Ainsi en va-t-il de la découverte des secrets du passé comme d'une pratique *épigénétique :* agissant comme une lecture imaginaire du code génétique secret (du texte introuvable) de l'expérience, les moyens de l'écriture sont analogues à ce que les épigénéticiens appellent des *épidrogues* – lesquelles servent à « faire parler les gènes silenciés » (selon la formule de la biologiste généticienne Edith Hurt).

L'héritage de l'absence et son incorporation sensible sont, en particulier, matérialisés par le motif du *membre fantôme,* qui réinterprète la tradition « hantologique » (dirait-on après Jacques Derrida) qui a dominé la fin du XXe siècle dans l'écriture des disparitions[3], et lui donne force et renouveau : à l'image de cette sensation fantomatique qui donne l'impression qu'un membre disparu continue d'exister, il s'agit de désigner par là la puissance d'une trace mnésique fonctionnant comme présence sensible de l'absence, et incorporée dans la « réalité mentale » de l'écrivain (ou de son narrateur).

On rencontrait déjà ce motif chez Georges Perec ou chez Christa Wolf – laquelle avançait l'idée qu'elle sentait en elle une *Phantomschmerz* de l'histoire européenne, une douleur profonde de l'histoire, qui recouvre à la fois la sensation de ce qui est perdu et de ce qui aurait pu être[4]. On le retrouve aujourd'hui chez plusieurs écrivains d'Europe centre-orientale – comme dans cette réflexion de la narratrice du *Ministère de la douleur,* un roman de la Croate exilée en Hollande Dubravka Ugrešić, pour qui l'écriture se tient là où l'expérience est devenue « syndrome du membre fantôme » :

> *J'étais persuadée que le démantèlement du pays, la guerre, la répression à l'encontre de toute réminiscence, le syndrome du « membre fantôme », le caractère schizophrénique de la situation et l'exil lui-même étaient la cause des problèmes affectifs et des difficultés linguistiques de mes étudiants. Nous étions tous plongés dans le chaos. […] Le pays duquel nous étions venus était le siège d'un traumatisme commun*[5].

---

3. Dans le roman européen de la fin du XXe siècle, l'écriture de l'histoire a nettement privilégié le « paradigme indiciaire » (Carlo Ginzburg) selon le modèle de ce que j'ai appelé naguère « la transcription de l'histoire ». Ce n'est plus tout à fait le cas aujourd'hui : voir sur ce point le chapitre 4.

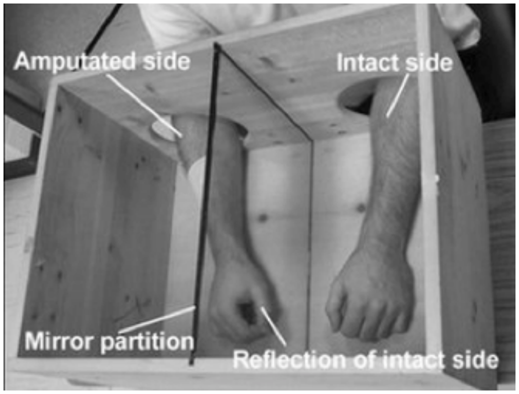
4. « La douleur que me cause [l'Europe] est aussi en partie une douleur fantôme : douleur non seulement à cause d'un membre perdu, mais douleur aussi à cause des membres qui ne se sont pas du tout développés, à cause de sentiments non perçus, non vécus, à cause d'aspirations non satisfaites » (Christa Wolf, *Cassandre. Les prémisses et le récit*, p. 147).

5. Dubravka Ugrešić, *Le ministère de la douleur*, p. 75-76.

C'est un traumatisme en forme de douleur fantôme de l'histoire que le mot « nostalgie » ne désigne que très imparfaitement[6], car il s'agit, non pas de la nostalgie (ou de l'*ostalgie*) de la patrie perdue, mais de la douleur mélancolique de la patrie impossible et de ses occasions perdues.

L'écriture se trouve ainsi confrontée à la définition (et non au comblement) du vide, du manque, de l'absence : dans la sensation artificielle de la douleur fantôme, la littérature fait du vide un corps sensible et fantomatique à la fois, elle donne forme à la disparition.

Or l'étude scientifique et le traitement médical du phénomène des douleurs fantômes ont donné lieu à l'invention du *mirror treatment* : cette « boîte-miroir » (qu'a conçue, dans le cadre de ses recherches en neurosciences, V.S. Ramachandran[7]) permet de visualiser le membre manquant grâce à l'inversion spéculaire, et ainsi d'atténuer, par l'exercice musculaire imaginaire du « membre fantôme », les douleurs qu'il suscite.



Il me semble que l'une des meilleures vertus épigénétiques du roman contemporain est qu'il peut constituer, par opération de substitution spéculaire, une expérience de pensée analogue à cette boîte-miroir – une forme de résolution imaginaire, par *make-believe,* des impossibilités de représentation du réel, et une ouverture aux « potentiels du temps[8] ». On le verra en trois temps et trois romans.

6. « Le choc qui m'avait secouée un peu plus tôt était beaucoup plus complexe qu'il n'y semblait au premier abord. Les mots "syndrome du membre fantôme" ou "nostalgie" désignent un complexe affectif qui découle de la perte et du non-retour. Ce qui signifie que l'on peut vivre de la même manière l'apaisement du sentiment de la perte, le soulagement d'être débarrassé de son propre passé, et l'aspiration à le retrouver. Car le choc est le même. La nostalgie, si c'est le mot qui convient, est un choc agressif, qui se tient en embuscade et nous tombe dessus quand nous l'attendons le moins, qui frappe droit au plexus et qui coupe le souffle. La nostalgie s'annonce masquée, et l'ironie suprême est que nous devenons sa cible par hasard » (Dubravka Ugrešić, *Le ministère de la douleur*, p. 291).
7. V.S. Ramachandran et Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain*. À vrai dire, Herman Melville avait déjà inventé la chose, mais il y mêlait une plaisanterie grivoise qui empêchait (peut-être) de la prendre tout à fait au sérieux.
8. Camille De Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les potentiels du temps*.

LE CHAT DE SCHRÖDINGER

Cette boîte-miroir du récit, placée comme un nid dans l'air par l'imagination, figure l'expérience de pensée qu'a pratiquée Philippe Forest dans *Le chat de Schrödinger* : un texte qui ne fait pas apparaître explicitement le motif du membre fantôme, mais qui le porte en lui, profondément et exemplairement, à mon sens – en recourant d'abord à un autre modèle, à une autre expérience de pensée : la fable-miroir du « chat de Schrödinger », pour dire la perte de l'enfant.

Une fable consistante

Philippe Forest raconte une histoire pour une autre : l'histoire du chat de Schrödinger à la place de celle du corps disparu de sa fille, morte à quatre ans, cette *enfant éternelle* qui faisait l'objet de son premier « roman[9] », un extraordinaire texte d'un genre indéfinissable (au titre tiré d'un poème lui-même inachevable, le *Tombeau pour Anatole* de Stéphane Mallarmé). Pour dire cet échange possible, par « superposition », des histoires, Forest utilise l'image du jeu de points pour enfants[10] – « faisant apparaître dans le vide la forme de telle ou telle figure : un chat, par exemple, perché sur son arbre », tel le chat du Cheshire, à la place d'un enfant sur son lit d'hôpital.

9. Philippe Forest, *L'enfant éternel*.

10. L'image du jeu de points rappelle assez la façon dont l'utilise aussi Robert Bober, l'ami de Georges Perec, dans *Berg et Beck*, où une orpheline juive propose à ses camarades de camp de vacances un jeu énigmatique à titre de « leçon d'histoire et de géographie » : comme il n'y a pas de numéros aux points et que les relier ne forme pas d'image discernable, les animateurs du camp ne comprennent pas ce qui s'y joue, avant de s'apercevoir que l'ensemble dessine la carte des camps de déportation, et l'ensemble des réseaux possibles entre eux.

Ainsi la fable expérimentale du chat de Schrödinger (cette fable de la physique quantique qui prévoit une expérience imaginaire dans laquelle un chat est à la fois vivant et mort tant que l'on n'a pas ouvert la boîte dans lequel on l'a enfermé avec un dispositif moléculaire mortel), bien que décrite et expliquée, vulgarisée avec sérieux et autodérision à la fois selon ses attendus scientifiques, joue essentiellement, de point en point du récit, pour introduire à autre chose : à la conscience intime, sensible et « physique » au sens propre (et non plus généralisable, abstraite et scientifique) d'une coïncidence entre le vivant et le mort. Et ce, à l'exemple du chat noir mystérieux, concret et immatériel, tangible et insaisissable, qui apparaît dans la vie du père pendant les jours qui suivent la mort de sa fille, et qui hante encore ce texte écrit au temps où la disparue aurait eu vingt ans[11] :

> *À ce chat, il faut bien accorder alors la faculté d'être à la fois présent et absent. Là et puis pas là. Flottant dans l'air où sa forme dessine comme une très discrète altération de l'espace et du temps par laquelle communiquent le visible et l'invisible, chacun se vidant dans l'autre où il verse à son tour*[12].

Pour cela, donc, Forest rappelle l'histoire d'une fable scientifique qui a elle-même été détournée de son sens, renversée au contraire de l'intention première, contre Schrödinger lui-même (qui voulait à travers elle dénoncer les conséquences absurdes d'une certaine interprétation radicale des présupposés de la physique quantique) par « Hugh Everett the Third » – le principal théoricien d'une « superposition » quantique des mondes possibles :

> *Même si l'ironie du sort fait qu'elle passe désormais pour la meilleure illustration d'une thèse à la réfutation de laquelle elle prétendait pourtant servir, la fable féline que Schrödinger fabrique n'a pas d'autre objet que celui-là : indiquer que le principe de superposition propre à la fonction d'onde n'implique aucunement qu'un chat puisse à la fois être mort et vivant. Sinon, il n'y aurait plus qu'à faire son deuil de toute idée sensée de la réalité.*

11. « Si elle était toujours vivante. Vingt ans, elle aurait vingt ans aujourd'hui. Mais qui elle? Une jeune femme, désormais, sans que quiconque puisse se faire la moindre idée de ce qu'elle serait devenue, rêvant seulement à l'existence qu'elle mène peut-être dans des univers parallèles par milliers. Mais pas dans celui où je suis. Et qui moi ? Qui si elle avait vécu serait devenu un autre également, au moins aussi inintelligible sans doute, et duquel il n'y a rien que je sache » (Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 260-261).
12. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 306-307.

À un tel compte, l'univers tout entier, insiste encore Schrödinger à la fin de sa vie, ressemblerait à une sorte de bourbier, un magma informe à l'intérieur duquel toute chose se trouverait perdue. Et les êtres, les objets du monde prendraient l'apparence de fantômes aux formes incertaines, sans contours ni contenus. Des espèces de méduses, dit-il, toujours en veine de comparaisons animales. Mais l'anglais, dans lequel il s'exprime, est bien plus imagé : « a jellyfish ». *Littéralement : « un poisson-*jelly*», moulé dans cette matière molle et à peu près translucide dont on fait les desserts de l'autre côté de la Manche et qui s'agglutine vaguement mais sans jamais acquérir de vraie consistance. De la «* jelly *», voilà ce que nous serions*[13] *!*

Aussi la parabole parascientifique, qui se répète au miroir de l'histoire personnelle du chat noir, vient-elle figurer la *consistency* de l'inconsistant[14] : « un lieu en moi » qui est « touché par l'épreuve imbécile de la désertion » d'un chat – comme par celle d'une disparition bien plus grave –, quelque chose comme cette sensation bien réelle de présence que laisse dans le cerveau le souvenir du membre absent, et qui atteste de son existence passée.

De cette idée, on trouve de multiples formulations dans le roman, comme par exemple dans ce passage :

Qu'il y ait un lieu en moi qui soit touché – d'une sorte de pincement au cœur, comme on dit – par l'épreuve imbécile en quoi consistait la désertion d'un chat qui n'était même pas le mien, […] je le réalisais ainsi.

Si je dois dire la vérité, j'étais à la fois triste et heureux d'une telle découverte. Triste parce qu'elle me rappelait que je n'avais aucunement réglé son compte au chagrin et que certainement je n'y arriverais désormais plus jamais. Mais heureux aussi car, du même coup, je ressentais que quelque chose était resté vivant en moi grâce à quoi je communiquais encore avec l'émotion très pathétique d'être au monde qui elle-même me reliait avec celui que j'avais été autrefois.

La petite peine que le chat me causait en partant, je la recevais comme la preuve très stupide que j'étais resté le même au fond, toujours susceptible d'éprouver, quelque part au plus profond de moi, la poignante impression de désolation qui, à mes yeux, attestait seule la vérité de ce que j'avais vécu[15].

13. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 280-281.
14. *Consistency* est le titre de la sixième conférence fantôme (elle n'a jamais été écrite) qu'Italo Calvino devait prononcer dans le cadre des *Norton Lectures* à Harvard en 1985-1986. Voir le chapitre 6.
15. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 316.

Cette sensation fantôme – qui atteste seule la vérité du vécu – apparente le récit lui-même à cette « empreinte d'un corps absent » que matérialisait alors la forme abandonnée des vêtements d'enfant[16]. Et le chat de Schrödinger figure ainsi la douleur fantôme de la fille disparue – à la fois toujours présente et absente, corps perdu d'une sensation qui hante le père, « principe de superposition » qui définit la possibilité de l'impossible, éprouvée à la fois par le corps et l'esprit :

> *On aurait dit que l'on serait ici et ailleurs, là et pas là, d'autres et puis les mêmes, morts et vivants, vivant notre vie et en même temps toutes sortes d'autres qui n'auraient ni plus ni moins de sens que celle-ci, dans un univers lui-même sens dessus dessous et pourtant tout à fait à l'endroit*[17].

Faire comme si

Aussi le roman constitue-t-il pour son auteur, par le détournement spéculaire du chat de Schrödinger, une expérience de pensée analogue à la boîte-miroir de Ramachandran :

> *Alors, faisons comme si j'avais tout inventé. Ce soir – qui fut celui de la première ou de la dernière fois – où, pour distraire mon chagrin, j'ai imaginé que quelque chose, sous mes yeux, dans l'ombre d'un jardin, se manifestait* sous forme de chat[18].

C'est là une expérience de pensée implicite qui double celle, explicite, de Schrödinger, et surtout, peut-être d'Everett – puisque les nombreux motifs spéculaires sont associés à l'interprétation vertigineuse d'Everett : celle d'un « univers à l'envers dépêchant vers nous ses antiphénomènes afin que, par un mouvement de balancier, puisse ne pas rester tout à fait inexpliqué ce grand jeu par lequel ce qui est et ce qui n'est pas participent également de l'insondable mystère qui les contient[19] ».

---

16. « Et puis, tout au fond, à l'emplacement le plus reculé, le plus inaccessible, parce que l'on est tout à fait certain que l'on n'y touchera plus jamais, les boîtes qui contiennent les vêtements d'enfant, lavés, repassés, soigneusement rangés, dans toutes les tailles, depuis le premier âge jusqu'au cinq ans, linceuls pliés à l'entrée de la tombe dont la pierre n'a pas été roulée, comme s'ils conservaient malgré tout l'empreinte d'un corps absent » (Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 271).
17. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 309.
18. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 330.
19. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 172.

Ainsi la fable du « peuple des miroirs » que conte le narrateur prolonge-t-elle ici le sous-texte carrollien, présent dès *L'enfant éternel* et disséminé au fil de ce nouveau récit consacré à la traversée du miroir de l'Alice perdue : Everett et Schrödinger sont comme le Lièvre de mars et le Chapelier fou, et « l'anti-chat » du Cheshire se retrouve perché sur le noyer, le « sourire de quelque chose s'épanouissant dans le vide ».

Mais attention, rien ne relève d'une expérience univoque (puisqu'« être ou ne pas être cesse d'être *la* question ») : la boîte-miroir du chat de Schrödinger est réparatrice et ne l'est pas ; d'un côté elle rend possible la représentation d'un *sweet hereafter* – dans le refuge du rien, dans l'espace vide et le spectacle stupéfiant du jour qui prépare l'apparition du chat après la mort de l'enfant – et de l'autre elle manifeste le fait que « le désastre de ce qui a eu lieu, il n'y a rien qu'on puisse faire afin de le réparer pour de bon[20] ».

Il s'agit à la fois de *libérer* la douleur et de *ne pas se libérer de* la douleur ; faire *comme si* l'on croyait à la réparation possible du membre fantôme, tout en sachant que cela ne tient qu'à l'illusion du miroir ; accepter « la conviction et la conviction inverse », comme le font les romanciers autant que les savants.

Comme le symbole du pendu dans le tarot de Marseille qui, comme tous les symboles dit une chose et son contraire (ils tournent selon Gilles Deleuze), la boîte-miroir du récit montre à la fois « une moue de dérision » et « l'éclat d'un grand rire silencieux célébrant avec bienveillance le formidable et fastueux non-sens d'être au monde[21] ».

Car dans cette « extase du vrai », le narrateur est lui-même mort et vivant : anti-soi comme l'anti-chat de sa fable ; enclos dans la boîte-miroir (le *nutshell* shakespearien) du roman ; assigné à l'écriture d'une « histoire vraie » qui est concentrée dans la sensation du passé perdu comme « dans le coffret de silence où elle reste suspendue » : « dès qu'on soulève le couvercle de la boîte, alors tout s'effondre » ; la « vérité vide de la vie[22] » est versée dans le récit comme la sensation de ce qui est perdu est versée, si sensible et tangible, dans le corps fantôme.

Et en ce sens, l'auteur (la distinction avec le narrateur n'importe guère dans les « romans » de Forest), qui se fait appeler, à force, « Schrödinger », connaît un peu la même expérience que le physicien du même nom : sa fable lui échappe, quelqu'un d'autre (le

---

20. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 319.
21. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 307.
22. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*, p. 301, 301 et 308.

lecteur, moi) en fait encore autre chose, une autre expérience de pensée (un hommage aussi, quand même).

Philippe Forest-Schrödinger n'a pas voulu parler de la douleur fantôme. Mais moi, j'en fais la fable secrète du roman[23]. Dans ma théorie (qui n'a, depuis le début, rien d'utile à la physique quantique), tout le corps du chat de Schrödinger a disparu, et c'est ce corps perdu – « sans queue ni tête » – qui est à la fois vivant et mort dans la boîte mentale du physicien ; c'est ce corps perdu – un chat comme un enfant, une Alice du Cheshire – qui matérialise l'entreprise du récit pour ce Schrödinger de malheur qu'est Philippe Forest.

23. Fidèle en cela à la mémoire (et à la douleur fantôme qu'elle engendre ici) de mon grand-père physicien atomiste, Louis Cartan, exécuté pour fait de résistance dans le cadre de l'opération *Nacht und Nebel*.

DANS LA BOÎTE-MIROIR

Le miroir, après tout, c'est une utopie,
puisque c'est un lieu sans lieu.

Michel Foucault

Si je me suis écarté de l'histoire, le temps de cette micro-lecture du roman de Philippe Forest, c'est pour mieux y revenir à présent, et faire apparaître, au miroir du *Chat de Schrödinger,* un principe plus général du roman contemporain : la façon dont l'écriture de l'absence, plutôt que de remonter le cours des traces du passé, peut choisir bien autrement, avec toutes les ressources de l'imagination, la solution d'une mise en abyme spéculaire de la disparition.

C'est le cas dans le roman de l'écrivain bosno-américain Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus* : roman de la confrontation d'une figure autofictionnelle de l'auteur, Vladimir Brik, au monde qui l'entoure et à l'histoire qui sous-tend ce monde – à travers le portrait romanesque d'un alter ego, un portrait en miroir ou en « repoussoir » : celui de Lazarus Averbuch, émigrant juif assassiné en 1908 par la réaction antisémite et anti-anarchiste de la police de Chicago.

Que faire, au présent, de la mémoire du passé, de la douleur fantôme d'un « passé qui n'est jamais mort, qui n'est même pas passé » (selon l'expression de William Faulkner, reprise par beaucoup, dont Hannah Arendt dans la préface de *Between Past and Future*[24]) ?

24. « Dans les mots de Faulkner, "le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé". Ce passé, en outre, dont la portée s'étend jusqu'à l'origine, ne tire pas en arrière mais pousse en avant, et c'est contrairement à ce que l'on attendrait, le futur qui nous repousse dans le passé. Du point de vue de l'homme, qui vit toujours dans l'intervalle entre le passé et le futur, le temps n'est pas un continuum, un flux ininterrompu ; il est brisé au milieu, au point où "il" se tient ; et "son" lieu n'est pas le présent tel que nous le comprenons habituellement mais plutôt une brèche dans le temps que "son" constant combat, "sa" résistance au passé et au futur fait exister » (Hannah Arendt, *La crise de la culture*, p. 20-21).

Le roman d'Aleksandar Hemon est caractéristique de cette façon d'appréhender l'histoire comme une difficulté au présent, pour le narrateur même du récit, placé dans une « brèche dans le temps » personnel (pour rappeler encore Arendt) : Vladimir Brik est un double fictionnel de l'auteur, écrivain bosniaque de Sarajevo émigré à Chicago avant le siège de sa ville ; et le roman raconte comment, à partir d'un projet d'écriture consacré à la mort en 1908 de l'anarchiste (ou du prétendu anarchiste) émigré de Galicie à Chicago, Lazarus Averbuch, le narrateur entreprend, par une décision presque irrationnelle et irrépressible, de revenir sur les lieux de la jeunesse européenne de Lazare, et ce faisant, de revenir sur les lieux de sa propre jeunesse, à Sarajevo – au risque de rompre ses récentes amarres américaines, et de quitter ainsi le « sol de la réalité » pour la « fiction », le « nid dans l'air » (aurait dit Imre Kertész[25]) de la résurrection du passé.

À dire vrai, cette décision n'est pas si irrationnelle que cela, car elle est sollicitée par le projet même d'écriture, tel qu'il apparaît à l'incipit : « La date et le lieu, ce sont les deux seuls éléments dont je sois sûr : 2 mars 1908, Chicago. Au-delà, c'est la brume de l'histoire et de la douleur, où je me plonge maintenant : […][26] ».

Soit : la certitude d'une date et d'un lieu, mais aussi l'incertitude brumeuse qui l'entoure, le halo de douleur de l'histoire, qui engendre, par *l'occasion* (par le *kairos,* dirait Michel de Certeau), le saut dans le vide.

Une décision, donc, sollicitée par le projet même d'écriture (et son financement typiquement américain) ; mais aussi engendrée sur le conseil de Rora, l'ami photographe et double biofictionnel de Velibor Bozović, l'auteur des photographies du livre. Rora qui, mine de rien, entraîne bien plus le narrateur sur la pente de son récit que celui-ci n'entraîne Rora (c'est d'ailleurs l'un des fils narratifs majeurs du roman) :

> *Rora avait raison : il fallait que je remonte la trace de Lazare jusqu'au pogrom de Kichinev, à cette époque d'avant l'Amérique. Il fallait que je réimagine ce que je ne pouvais récupérer. Il fallait que je voie ce que je ne pouvais imaginer. J'avais besoin de sortir de ma vie à Chicago et de passer du temps dans la profondeur désertique de l'ailleurs*[27].

25. « Choisir radicalement l'imagination, faire radicalement son nid dans l'air » (Imre Kertész, *Journal de galère*, p. 71). Voir le chapitre 5, qui reprend cette image.

26. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 11.

27. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 71.

Remonter la trace, *réimaginer,* et finalement voir. Passer du temps dans la profondeur désertique de l'ailleurs – dans un « nulle part où aller » qui se teinte constamment d'autodérision et d'ironie[28].

Aussi *Le projet Lazarus* est-il à la fois le récit de l'écriture et le récit d'une errance fantomatique vers un point d'origine qui, étant « nulle part », est aussi un nouveau point d'arrivée, par superposition des histoires – car le fil d'Ariane de Lazarus Averbuch conduit bien Brik finalement « quelque part » : à Sarajevo[29].

C'est à cette historicité palimpseste que le roman se consacre, à la fois avec sérieux et humour : à cette superposition des temps que permet l'écriture en parcourant les lieux de la hantise du passé ; à cette « stéréométrie » des temps (étagés dans l'espace) qu'évoque autrement W.G. Sebald dans *Austerlitz* – lorsque, dans Teresienstadt peuplé des fantômes du passé, le narrateur a « l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure, que les vivants et les morts au gré de leur humeur peuvent passer de l'un à l'autre[30] ». C'est ce à quoi correspond précisément (outre l'usage des photographies, je vais y revenir) l'expérience du retour à Kichinev puis à Sarajevo : « Marcher avec [Rora] dans une rue de Sarajevo baptisée du nom d'un poète mort, c'était une expérience insolite. Tout était tel que je me le remémorais, mais aussi tout à fait différent ; je me sentais comme un fantôme[31] ».

Dans la citation précédente, on a plusieurs éléments clés du roman : la répétition à distance et la différence, la remémoration sans accomplissement, le retour sur les lieux du

28. « Je n'avais nulle part où aller : j'ai arpenté les rues du Village ukrainien. […] Mais avec mon slip froid qui me remontait dans la raie des fesses et des rigoles de pluie me dégoulinant sur le front, j'ai compris un fait simple : s'il vous est impossible de rentrer chez vous, vous n'avez nulle part où aller, et nulle part, c'est le plus vaste endroit du monde – en réalité, nulle part, c'est le monde » (Aleksandar Hemon*, Le projet Lazarus,* p. 241).

29. « Nous avons fini par trouver le bureau d'Azra, au bout d'un long couloir, un véritable tunnel. […] Le siège de son âme se situait dans ses yeux profonds, vert océan. En un sens, elle me rappelait Olga Averbuch. […] J'étais quelque part ; j'avais enfin atterri à Sarajevo » (Aleksandar Hemon*, Le projet Lazarus,* p. 362).

30. W.G. Sebald, *Austerlitz*, p. 221.

31. Aleksandar Hemon*, Le projet Lazarus,* p. 360.

passé qui fait *de soi-même* un fantôme[32]. Et il y a aussi la mise à distance par le récit de cette expérience (« marcher… c'était une expérience insolite ») : la capacité de raconter, le pouvoir de faire une histoire de cela – et ce pouvoir, ici, est essentiel.

Des histoires de fantômes

Dès le début du roman, on aperçoit que la « remontée » des traces de Lazare (sa seule résurrection possible, par l'écriture de son histoire – sur le fonds documentaire dont hérite Hemon lui-même) recouvre des enjeux multiples et à plusieurs niveaux.

Sur un premier plan, le récit est celui de l'enquête historique sur l'assassinat de Lazarus Averbuch (*historia* comme enquête et comme compte rendu de l'enquête), à Chicago puis dans l'ancienne Galicie (Ukraine et Moldavie) : il intègre des documents consultés à la Chicago Historical Society (fiches de police, articles de journaux, photographies, extraits de discours de l'époque, carnets des protagonistes) ; mais surtout il prolonge et complète ces documents en se glissant dans les vides des témoignages, en reconstituant[33] les pensées, les sentiments, les rêves même, l'histoire non écrite de Lazare, Olga et Isador, Hermann Taube et la communauté juive de Chicago (qui veut éviter la « résurrection de Lazare » en révolte et risque d'un nouveau pogrom) ; il imagine même le pogrom de Kichinev, à l'origine de l'émigration de Lazare et sa sœur. Au-delà de l'enquête, confronté à la disparition des traces, il s'agit ainsi pour le narrateur de rejoindre par l'imagination une expérience vive du passé, une véritable émigration du témoignage.

Aussi le récit est-il aussi bien, sur un second plan, récit au présent (proche) du *déplacement* (une sorte d'immigration rétrospective et rétroactive) d'Amérique en Europe, qui accompagne la genèse de l'écriture du roman : en même temps que se raconte le voyage de retour (la *nostalgie* active) vers l'Europe, c'est le récit de l'histoire de l'écriture qui se déploie, depuis la phrase liminaire jusqu'au gros plan final sur la main d'écrivain (tuméfiée mais réparable, prête à écrire le roman).

32. Dans le passage, cette sensation est liée simplement au fait que personne ne le reconnaît, mais c'est aussi l'évidence qu'il n'y a pas d'*anagnôresis,* le retour à Ithaque, ça ne marche plus pour Mujo ou Suljo… ou alors ça marche d'une façon toute négative.

33. Voir sur ce point l'*istoria* comme fiction des témoins oculaires au chapitre 4 (« Accélération »).

De fait, le double ancrage géographique des histoires est aussi essentiel que la double portée historique de l'écriture.

Ce sont *deux histoires américaines* : Lazare et Brik à Chicago, un siècle de distance entre la xénophobie officielle de la police et les bonnes intentions de la famille conservatrice de Mary, incapable d'entendre le malaise persistant du Bosniaque immigré – avec amorces de parallèle entre la vision des anarchistes au début du siècle et la crise du terrorisme au présent.

Et ce sont *deux histoires européennes* : Lazare à Kichinev, Brik à Sarajevo – le pogrom de l'Empire (tsariste), les déchirures du post-Empire (soviétique), les pratiques génocidaires renouvelées.

Ou plutôt ce sont plusieurs histoires européennes, car *l'histoire bosniaque est elle-même dédoublée* : Rora et Brik à Sarajevo, c'est l'histoire de celui qui est parti avant la guerre, et l'histoire (les histoires) de celui qui a vécu, très directement, le siège de la ville et les folies qui lui sont liées – l'horreur des *snipers* (avec l'histoire édifiante du mari d'Azra, parti rejoindre les milices tchetniks sur les collines surplombant la ville, et tirer sur femmes et enfants), mais aussi l'histoire de Rambo, le chef de guerre mafieux, faisant affaire avec l'ennemi par le biais du Tunnel sous l'aéroport, et survivant à tout.

Entre toutes ces histoires, les jeux spéculaires sont très nombreux, aussi bien par les noms (Schuettler, Miller – le nom du journaliste de l'affaire Averbuch et du journaliste du siège de Sarajevo), que par les motifs qui sont associés aux histoires : la résurrection de Lazare, bien sûr (je vais y revenir), les fantômes, mais aussi le tunnel (le tunnel de Sarajevo est baptisé « tunnel des rats » en référence au tunnel qui jouxte le Field Museum de Chicago, et la figure du tunnel, liée au motif de la résurrection, sert de métaphore aux expériences centrales des divers niveaux de l'histoire).

Or cet ancrage multiple à effets spéculaires, cette *stéréométrie des histoires* contribue à lier l'un à l'autre récit du passé[34] et genèse du roman : ces deux plans du récit sont *de facto* alternés, puis progressivement entrelacés, parfois de façon quasi insensible dans les dernières séquences qui intègrent l'histoire d'Olga à celle du narrateur – en même temps qu'elles ont donné à l'histoire de Rora une ampleur constamment grandissante.

34. Ou récit des passés, même, puisque celui de la guerre de Sarajevo prend une place centrale dans le récit, sous couvert de l'enquête historique sur Lazare.

L'anarchiste, le photographe et l'écrivain

L'anarchiste, le photographe et l'écrivain, ce sont ainsi comme trois figures, trois facettes du romancier : celui qui voulait écrire et en a été empêché (Lazare) ; celui qui savait raconter mais qui laissait à d'autres le soin d'écrire pour lui préférer la photographie (Rora) ; celui qui écrit à la place des deux autres, et pour soi-même (Vladimir).

Soit : le martyr (témoin, en grec), le conteur et le romancier.

On pourrait ajouter Isador au tableau, qui est un peu à Lazare ce que Rora est à Vladimir Brik – le double inverse, celui qui va « se sauver », en ressuscitant :

> *Quand [Isador] revient à lui, il a la mâchoire palpitante de douleur ; il sait qu'il est dans le cercueil. [...] Il y a un corps mort sur le sien. [...]*
>
> *Elle se tient là, au bord de la fosse, Olga Averbuch, la sœur endeuillée, car sans elle tout cet édifice de clôture et d'unité s'écroulerait et s'effondrerait dans la tombe de Lazare. [...] Lazare Lazare Lazare ... comme si ce mot pouvait le ramener à l'existence. Pourtant, il ne se relève pas. [...]*
>
> *On force le couvercle du cercueil. [...] [Isador] se redresse, s'assied, regarde autour de lui. « Suis-je mort ? » demande-t-il en allemand. Les hommes lui rient au nez, puis ils l'aident à éclore. [...]*
>
> *Le chapeau de Taube rebondit entre eux sur le siège, comme s'il renfermait un lapin. Elle le soulève, mais il n'y a rien. [...] « Votre ami Maron est bien protégé, en lieu sûr. Nous espérons réussir à le faire disparaître au Canada. [...] Vous ne le reverrez plus jamais*[35] ».

Dans le récit alterné de la résurrection d'Isador et de l'enterrement de Lazare, il y a à la fois une gravité douloureuse (le hurlement d'Olga) et un plaisir évident du récit, avec les effets burlesques de la sortie du tombeau d'Isador (comme un lapin sort du chapeau) : c'est le moment où le narrateur a porté sa maîtrise du passé au point où il peut lâcher la bride à l'art du conteur.

Car ce que raconte le roman, c'est aussi la reconquête, par Brik l'Américain, de la faculté de raconter qui est selon lui celle des Sarajeviens, de cette espèce d'âge d'or de l'insouciance du récit, où peu importe la « réalité » (cette idole américaine) pourvu qu'il y ait une bonne histoire.

35. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 355.

Cette fabrique des histoires dont Rora est le maître, le narrateur en hérite progressivement, à la fois avec la crédulité de l'émigré devenu « américain » et la « mise en suspens de l'incrédulité » du narrataire typiquement bosniaque :

> *L'incrédulité était en suspens, en permanence, car personne n'attendait une vérité de l'information, non, rien de plus que le plaisir d'avoir sa place dans l'histoire et de peut-être la faire passer pour sienne. En Amérique, c'est différent : la perpétuation incessante de fantasmes collectifs rend les gens affamés de vérité, de rien d'autre que la vérité – la réalité est la matière première américaine la plus solide*[36].

Rora dispense ainsi, en maître du roman, les histoires du siège de Sarajevo (Rambo, Miller, etc.) – dont Azra moque et pleure, *in fine,* le tragique mélange de fausseté et de vérité[37]. Rora dispense ses histoires, et en fait profiter Brik : « Just enjoy the story[38] ».

Le roman, ainsi, « profite » des histoires de guerre de Rora, et aussi – c'est important pour l'équilibre particulier du roman – profite des histoires drôles à la mode bosniaque, les histoires de Mujo et Suljo (autre figure du dédoublement). Des histoires qui réécrivent avec tout l'humour bosniaque la condition néo-kafkaïenne d'immigrant et l'illusion du rêve américain :

> *Tu ne connais pas la blague, m'a dit Rora, où le petit Mujo demande à sa mère d'où viennent les enfants, et elle lui répond : Eh bien, j'ai versé un peu de sucre sous le tapis avant d'aller dormir et, le lendemain matin, je t'ai trouvé là. Le Petit Mujo verse un peu de sucre sous le tapis avant d'aller dormir. Le lendemain matin, il y trouve un cafard et s'écrie : Espèce d'enfoiré, si tu n'étais pas mon frère, je t'écrabouillerais*[39].

Des bonnes histoires de métamorphose, donc, qui trouvent leur équivalent, chez le narrateur, dans celles de la résurrection – les histoires de Lazare et de « Monsieur Christ » –, mais en se teintant d'amertume, car ces histoires absurdes ne font plus trop rire Brik l'Américain : « C'était peut-être de cela que M. Christ avait privé Lazare. […] Après avoir été chassé du lit confortable de l'éternité, Lazare avait erré dans le monde,

36. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 355.

37. Voir la mort de Rora que Brik croit due à une vengeance de Rambo : « Rora m'a raconté toute l'histoire. […] C'est l'histoire qu'il vous a racontée ? […] Elle souriait, elle était au bord des larmes : ma sottise et ma crédulité apparentes devaient lui rappeler celles de son frère, l'époque où ils vivaient ensemble, les histoires qu'il lui racontait. Elle voyait bien qu'il m'avait ensorcelé » (Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 378).

38. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 355.

39. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 166.

sans abri pour l'éternité, avec la peur de s'endormir pour l'éternité, rêvant de rêver. Tout cela m'a mis sacrément en colère[40] ».

Lazare est comme une figure de l'errance et de l'émigration, dans le temps et la géographie : une figure fantomatique à la recherche de laquelle se sont attelés le romancier et aussi le photographe – d'une façon ironique et sérieuse à la fois. D'une façon sérieuse, car des photographies ponctuent le rythme du récit en manifestant comme physiquement le « retour du mort » comme disait Roland Barthes[41] ; mais cette résurrection du *Spectrum* de Lazare, de Kichinev et de Sarajevo dans le récit illustré a aussi une dimension ironique : Rora, qui ne veut pas être pris en photo, n'échappe pas à la malédiction mortelle de l'appareil photo, lors de la péripétie finale ; de plus, aucune des photographies que ne cesse de prendre Rora n'est susceptible, selon les lois de cette péripétie, d'être exposée dans le roman – et c'est d'ailleurs là, comme le fait voir la toute première photographie (ce portrait spéculaire du romancier – ou du photographe ?), le signe véritable de l'échange entre fiction et réalité, *ou plutôt entre un niveau de fiction ou de réalité* (celui de Brik et de Rora) *et un autre niveau de fiction ou de réalité* (celui de Hemon et de Bozović, ce niveau de fiction ou de réalité qui est aussi bien le nôtre, celui du Spectateur-lecteur).

Car ce que fait voir la photographie dans le roman, c'est seulement ce à propos de quoi le narrateur écrit, et aussi, certainement, le romancier qui se cache derrière lui : cela qui, dans sa (leur) vie, risque sans cesse de se transformer en absence. « À peine exposé à la lumière d'une nouvelle vie, le vieux film du passé commun se désintègre. C'est aussi à propos de ces choses-là que j'écris[42] ».

---

40. Aleksandar Hemon*, Le projet Lazarus,* p. 236.

41. « L'*Operato*r, c'est le Photographe. Le *Spectateur,* c'est nous tous qui compulsons, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 795).

42. Aleksandar Hemon*, Le projet Lazarus,* p. 34.

Ainsi reformule-t-on la question du début : Comment exposer à la lumière le vieux film du passé, sans qu'il se désintègre ?

Tout simplement en le déplaçant dans la fiction. Et en utilisant pour cela la double ressource de la douleur (ou de la tristesse) et de l'humour.

Il y a de nombreuses façons, dans le roman, d'associer douleur et humour, de faire de cette association le moyen d'un déplacement d'un lieu ou d'un temps à un autre, et de permettre la reconnaissance à travers ce déplacement d'une identité plus profonde – la reconnaissance d'une identité qui finit par supplanter les déchirures du passé et qui sert de modèle à l'écriture.

Car ce que traduit le « retour à Sarajevo » des deux Bosniaques américains, c'est cette pente nostalgique et ironique à la fois de la mémoire du passé au temps présent : le désir de percer le mystère de Lazare pour Vladimir, le désir de revoir Azra pour Rora, certes, mais aussi et surtout le besoin de surmonter la mélancolie du deuil dans une espèce d'épiphanie négative, de révélation ironique de soi-même, du rapport de soi au monde – comme dans le très beau passage du cimetière à Kichinev :

> *C'était tout, le monde des morts. […] Tout ce que j'avais été existait désormais très loin ; j'étais arrivé ailleurs. J'étais incapable de me rappeler depuis combien de temps j'avais quitté Chicago et Mary. J'étais incapable de me rappeler son visage, à quoi ressemblait notre maison, ce qu'était ce que nous appelions la vie.*
>
> *Pourquoi m'as-tu laissé me perdre dans ces bois, Mary ? Je t'ai aimée parce que je n'avais nulle part où aller. […] Tu ne m'as jamais connu, rien de moi, de ce qui est mort en moi, de ce qui vivait invisiblement en moi.*
>
> *Une partie de ma vie s'est achevée là, au milieu de ces tombes vides ; c'est alors que j'ai entamé le deuil. Je peux vous l'avouer, maintenant, maintenant qu'il n'y a plus grand-chose d'autre que le deuil*[43].

Comme partout dans le roman, la gravité mélancolique de la douleur et du deuil glisse vers l'ironie et l'autodérision – comme avec le motif christique-dantesque-kafkaïen (« pourquoi m'as-tu laissé me perdre dans ces bois ? »), déplacé d'Olga à Vladimir, ou encore comme dans la très belle « hallucination du moi » qui suit immédiatement ce passage :

---

43. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 307.

C'est moi, me suis-je dit. Cette femme c'est moi. […] Cette pensée délirante s'est répercutée dans ma tête. […] Elle était moi, Rora était moi, et ensuite nous sommes tombés sur l'homme du banc […] – et cet homme, c'était moi, lui aussi. Le seul qui n'était pas moi, c'était moi[44].

Puis avec la façon dont cette hallucination épiphanique négative n'a en réalité fait que déplacer, dans l'élément du pogrom historique, la blague bosniaque de Mujo et Suljo (reprise ensuite par Hemon dans *The Book of My Lives*) dont se souvient alors le narrateur et qui clôt la séquence :

Mujo a quitté Sarajevo et il est parti pour l'Amérique. Il a régulièrement écrit à Suljo, en tâchant de le convaincre de le rejoindre. Mais Suljo ne voulait pas, il répugnait à quitter ses amis et la kafana. *Finalement, au bout de quelques années, Mujo le convainc et Suljo s'envole, franchit l'océan et Mujo l'attend à l'aéroport avec une énorme Cadillac. Depuis l'aéroport, ils roulent vers le centre-ville et Mujo dit : Tu vois cet immeuble, haut de cent étages ?*

Je le vois, fait Suljo.

Eh bien, c'est mon immeuble.

Joli, dit Suljo.

Et tu vois cette banque au rez-de-chaussée ?

Je la vois.

C'est ma banque. Et tu vois cette Rolls-Royce garée devant ?

Je la vois.

C'est ma Rolls-Royce.

Félicitations, concède Suljo. Tu t'es bien débrouillé.

Ils roulent vers la périphérie et Mujo désigne une maison, aussi grande et blanche qu'un hôpital.

Tu vois cette maison ? C'est ma maison, lui annonce Mujo. Et tu vois cette piscine, format olympique, près de la maison ? C'est ma piscine.

Il y a une femme superbe, bien balancée, qui prend un bain de soleil devant la piscine, et il y a trois enfants très sains et tout joyeux qui nagent dedans.

Tu vois cette femme ? C'est ma femme. Et ces enfants sont mes enfants.

---

44. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 308.

Très joli, dit Suljo. Mais qui est ce jeune homme musclé et bronzé qui est en train de masser ta femme ?

Eh bien, fait Mujo, c'est moi[45].

Ici, le dernier mot est laissé à l'excellente blague de Rora. Mais l'humour plein de dérision n'a pas entièrement levé la mélancolie du deuil ou de la séparation : il l'a simplement teintée, à la manière des histoires juives, d'une couleur ironique qui traduit bien la tonalité du roman tout entier.

Lazare et Rambo sont dans un tombeau

Car *Le projet Lazarus* est aussi un livre virtuose sur les résonances multiples, comiques et tragiques, d'une même histoire, qui se déplace sur le fil entre fiction et non-fiction.

À commencer par l'histoire de Lazare :

Connais-tu l'histoire de Lazare, dans la Bible ? […] Eh bien, Lazare est mort, et sa sœur est amie avec un certain Jésus-Christ, le prophète et le faiseur de miracles du coin, alors elle lui demande d'intervenir. Et M. Christ se livre à sa combine, il se rend dans la grotte où l'on a planqué Lazare le mort. Il l'appelle, qu'il s'avance, et Lazare se relève d'entre les morts. Il chancelle, revient à la vie, et disparaît. Et M. Christ devient encore plus célèbre.

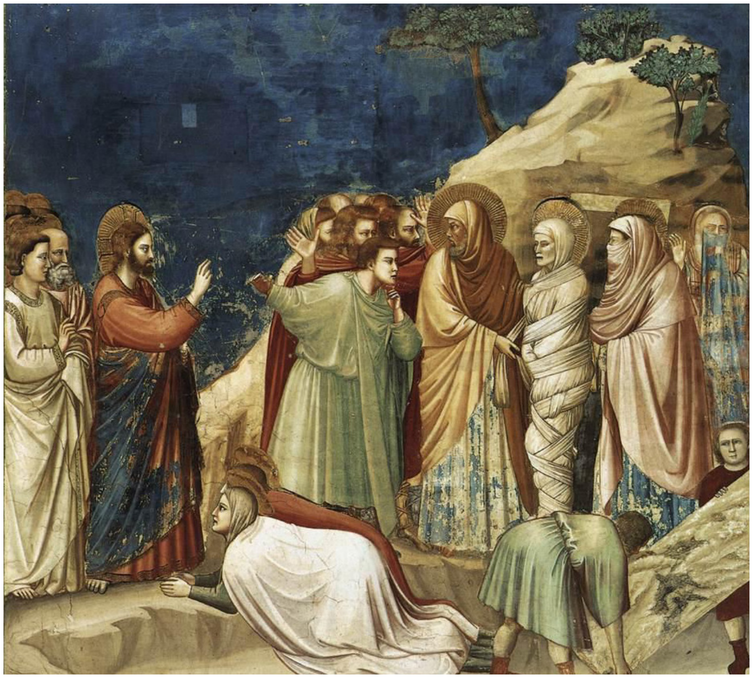
Ce n'est pas terrible, comme histoire.

C'est assez faible, je suis d'accord. Mais ensuite, Lazare est allé à Marseille avec sa sœur. Et ça, c'est une histoire. […] Peut-être qu'il n'est plus jamais mort. Il serait toujours dans les parages, toujours non mort, entièrement oublié, si ce n'est qu'il a joué le rôle du lapin blanc dans le numéro de magie de M. Christ[46].

Le Lazare de la Bible ressuscite comme le lapin blanc sort d'un chapeau de magicien ; mais le Lazare d'Olga, lui, ne ressuscite jamais – et le chapeau de Taube demeure toujours vide : « Taube laisse choir son chapeau sur le bureau, puis le soulève aussitôt, comme pour vérifier s'il n'y a pas quelque chose dessous. Il n'y a rien. Le rien est partout[47] ».

---

45. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 311-312.
46. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 108-109.
47. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 290.



Dans ce monde où le rien (où Rien) est partout, les seuls qui ressuscitent sont ceux qui sont dissimulés dans leur tombeau, les faux cadavres : comme Isador, le bon, ou comme Rambo, le méchant – tous deux sauvés, ressuscités par la même ruse (odysséenne bien plus que biblique).

Aussi est-ce de cette même ruse que se sert l'écrivain : en faisant du roman le tombeau de Lazarus Averbuch, il se dissimule lui-même sous son cadavre, pour mieux renaître à la lumière de Sarajevo !

Car si aucun lapin blanc ne sort du chapeau d'Hermann Taube, si du chapeau de M. Christ n'est jamais sorti que la triste déréliction de Lazare, tout emmailloté dans la malédiction de l'errance éternelle, ici c'est l'auteur lui-même qui sort de nulle part et du chapeau de son récit, comme un lapin (ou un clown) blanc, emmailloté dans son texte et accordé à la réalité (sans trop d'espoir) de l'Europe contemporaine :

> *Maintenant, je me moquais du futur dans lequel je découvrirais ces photos. […] J'avais l'impression d'avoir acquis la liberté de me sentir en accord avec la constante disparition du monde ; j'étais finalement devenu cet Indien sur son cheval, une branche attachée à la queue de l'animal*[48].

Et ainsi, en faisant du projet de l'écriture sur Lazarus Averbuch le moyen d'une résurrection ironique (et un peu désenchantée) de l'auteur, Hemon ressuscite aussi, avec lui, me semble-t-il et de nouveau, l'Indien Kafka.

Lazare, du passé mythique au passé historique et au présent, devient ainsi, non seulement une figure de l'immigrant confronté à la nécessité de « tout reprendre à zéro »,

48. Aleksandar Hemon, *Le projet Lazarus,* p. 298-299.

de « se dessouvenir » du passé, mais aussi une figure spéculaire de l'écrivain, comme un jeune Kafka ressuscitant, sans cesse, au fil des catastrophes historiques.

Car c'est parce que le narrateur-écrivain-émigré demeure incapable de se dessouvenir de sa vie antérieure que « l'affaire de Lazare » devient le projet Lazarus : usant de la ruse d'Ulysse (puisque Rien est partout, mon nom est Personne : appelez-moi Averbuch, Brik, Kafka ou Hemon, c'est pareil), l'écrivain transforme la douleur fantôme du pays perdu en une errance rocambolesque et humaine, triste et dérisoire, tragique et pleine d'espoir – et en la reconquête, la reprise, par là même, de l'autorité sur sa vie comme sur son écriture.

L'ÉLOGE DU RIEN

Seul le très grand art fortifie sans consoler.

Iris Murdoch

Dans la boîte-miroir du roman, le traitement de la douleur fantôme opère, bien souvent, par la mobilisation d'un hypotexte (plus ou moins) secret – comme dans le troisième et dernier exemple choisi pour illustrer ici l'*épigénétique* du secret : le roman de l'Espagnol Javier Cercas intitulé *À la vitesse de la lumière*, où le motif de la spectralisation de l'existence dans l'expérience du malheur (du trop-plein de la guerre ou du vide de la gloire) recourt au traitement-miroir de la nouvelle « A Clean, Well-Lighted Place » (« Un endroit propre et bien éclairé ») d'Ernest Hemingway.

Comment réussit-on à vivre ? Que faire de la « vérité sans usage » de la littérature (comme l'appelle Philippe Forest) ?

Telles sont les questions centrales du roman, qui les aborde en superposant un double plan diégétique : l'histoire de Rodney, le vétéran du Viêtnam inexorablement conduit au suicide par l'impossibilité de s'affranchir de son histoire et de la raconter ; et l'histoire du narrateur, ami de Rodney et écrivain à succès, qui trouve dans la gloire et ses faux-semblants l'occasion d'une chute tragique et vertigineuse. Cette chute s'apparente à celle du vétéran et le conduit, dans un processus en miroir des expériences, à tenter, finalement, d'y survivre en racontant ensemble son histoire et celle de Rodney.

Le roman est à la fois le récit de cette double histoire, et le *récit de l'écriture* de ces histoires : un récit de l'écriture « apocryphe, clandestine et invisible, bien que plus réelle que si elle était vraie[49] », de deux histoires imaginaires extraordinaires, établies

49. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 9.

en miroir l'une de l'autre. Un récit d'écriture qui touche à l'impossibilité de donner un sens univoque à l'expérience, et à la façon dont la quête, malgré tout, de ce sens confère aux histoires personnelles dont on cherche, sans espoir, à percer le mystère, une exemplarité impossible et idéale. Un récit qui, dans la réduplication à distance des expériences – marquées par la violence de la mort et la torture du mensonge –, traduit, non pas tant « le sens ou l'illusion de sens » de la vie vécue, que la possibilité de regarder en face cette vie vécue : la possibilité, grâce à l'écriture, d'être « occupé à vivre plutôt qu'à mourir » – selon les paroles de la chanson de Bob Dylan qu'aime Rodney et qui sert aussi de modèle au roman, *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*. Un roman « contre-factuel », enfin, qui invente un destin possible de son auteur, Javier Cercas, à la suite du grand succès de *Soldats de Salamine,* et en l'inscrivant dans la lignée exemplaire d'Hemingway : le narrateur précise d'ailleurs qu'il trouve la solution ultime du roman en décidant de l'écrire « sous pseudonyme », comme si la vie de « Javier Cercas » ne faisait en réalité que dissimuler la vie « apocryphe et clandestine » d'un tout autre écrivain, cette vie « réelle » dont le roman raconte un épisode exemplaire[50].

Une vérité sans usage

Le roman, à un premier niveau, est le récit d'une enquête sur la vie de Rodney Falk (une vie dont le secret le plus enfoui consiste dans le fond à *ne pas vouloir avoir de secret*) ; mais à un second niveau, l'enquête sur Rodney devient le moyen d'un récit autobiographique du narrateur (double imaginaire de l'auteur) sur la déroute de sa propre existence, et sur l'impossibilité dernière de lui donner un sens.

50. Le roman prolonge directement, par la notion de « *relato real* », celui de l'Américain Tim O'Brien, *The Things They Carried*, dont l'une des nouvelles, métatextuelle, sur la guerre du Viêtnam, s'intitule « How to tell a true war story » et évoque l'usage de la *verisimilitude* : la vérité effective d'une histoire importe moins que la vérité qu'elle tente de dire. C'était déjà l'objet du roman précédent de Cercas, *Les soldats de Salamine*, qui fonctionnait sur une construction en miroir des histoires singulières (voir mon essai sur *La transcription de l'histoire*) ; ainsi que d'*Anatomie d'un jour,* essai consacré au geste d'Adolfo Suárez lors du coup d'État du colonel Tejero en 1981. C'est aussi et surtout au centre du récit-enquête sur l'affaire Enric Marco Batlle, *El Impostor*. Bizarrement, Cercas ne semble pas vouloir afficher cette parenté, pourtant évidente, avec O'Brien dans ses discours récents sur le sujet.

C'est donc avant tout un principe spéculaire qui guide le roman – comme s'il s'agissait de dire : le récit d'une autre vie que la mienne (celle de l'Américain de Rantoul, Illinois, ancien « Vet », meurtrier monstrueux et homme honnête – « mon semblable, mon frère » selon la formule baudelairienne que reprend le narrateur à plusieurs reprises) permet de faire, à son image identique et inverse[51], le récit de ma propre vie – celle d'un meurtrier malgré lui, d'un écrivain dont la « porte en pierre » de l'égoïsme et du malheur ne peut s'ouvrir qu'au terme d'un véritable voyage au bout de l'enfer.

Au cœur de cette identité spéculaire se tient, donc, la question de « l'horreur en nous[52] » et de la déroute du sens (ou de son illusion). La confrontation à l'horreur est ce qui unit les deux destins – ça, et l'horreur de se voir soi-même dans la tentative d'écrire sur son expérience : la façon dont Rodney est caractérisé par l'histoire du Viêtnam et l'écriture des lettres de guerre trouve son équivalent analogique dans la déroute et la bataille du narrateur dans la seconde partie.

Ainsi la quête de vérité du narrateur fait-elle écho directement, comme en miroir, à l'horreur et au non-sens qui accompagnent tout au long du roman le portrait de Rodney :

> *À un moment donné, faisant les cent pas dans le hall pour tuer le temps, j'ai eu l'impression fugace de reconnaître quelqu'un ; surpris, j'ai reculé mais je n'ai vu que le reflet de mon visage dans un grand miroir accroché au mur. […] J'ai pensé que j'étais en train de changer de peau et que c'était là le rivage où je devais aborder, j'ai pensé au poids du passé et à la boue du sous-sol et à la clarté promise du grand jour, et j'ai pensé aussi que, même si l'objectif de ce voyage était chimérique ou absurde, le fait de l'avoir entrepris, lui, ne l'était pas*[53].

« Voyage absurde », donc, car la vérité n'est pas explicable, mais voyage qui permet justement de comprendre qu'il est impossible d'accorder un sens quelconque à l'expérience. Le récit va ainsi d'erreur d'interprétation en erreur d'interprétation, pour approcher la valeur (comme on parle en mathématique de valeur approchée) des vies vécues.

Et cette dynamique, c'est à la fois celle de l'interprétation quand elle cherche l'exemplarité d'une histoire et échoue à la définir ; et c'est celle de l'écriture qui, tout en s'apercevant que l'interprétation exemplaire est impossible, prend le relais de cet échec et en fait autre chose, c'est-à-dire une possibilité de survie. Alors qu'aucune des

51. « Je ne pensais pas avoir fait le même chemin que Rodney, sinon en sens inverse » (Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 241).

52. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 105.

53. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 213-214.

histoires n'a de sens par elle-même, c'est précisément leur parenté, leur écho mutuel, la façon dont chacune réécrit l'autre (celle de Rodney et celle du narrateur, mais aussi la nouvelle d'Hemingway, « Un endroit propre et bien éclairé », comme la chanson de Bob Dylan) qui définit la réussite du roman lui-même :

> *Comme dans une brusque illumination, j'ai alors eu l'impression de comprendre le comportement de Jenny depuis mon arrivée à Rantoul. […] Comme si les mots avaient le pouvoir de doter d'un sens ou d'une illusion de sens ce qui en est dépourvu, Jenny voulait que je raconte l'histoire de Rodney. J'ai pensé à Rodney, j'ai pensé au père de Rodney, j'ai pensé à Tommy Birban, mais j'ai surtout pensé à Gabriel et Paula, et, pour la première fois, j'ai instinctivement compris que toutes ces histoires étaient en réalité la même histoire, et que moi seul pouvais la raconter.*
>
> *– Je ne sais pas si elle est terminée, ai-je répondu. Je ne sais pas non plus si je la comprends, ou si je la comprends tout à fait. J'ai repensé à Rodney et j'ai dit : Bien sûr, il n'est peut-être pas nécessaire de comprendre tout à fait une histoire pour pouvoir la raconter*[54].

Dans cette répétition des histoires, il y a donc une profonde dimension mélancolique, une figure du ressassement et du deuil impossible, un motif qui identifie chacun des protagonistes à « un fantôme ou un zombi[55] ». Et ce motif de la spectralisation de l'existence dans l'expérience du malheur (du trop-plein de la guerre ou du vide de la gloire) s'associe avec celui de l'absence de signification et du nihilisme :

> *J'ai regardé la dalle sur laquelle étaient gravés le dessin d'un garçon en train de lire sous un arbre et une inscription :* Rodney Falk. Apr. 6 1948 / Jan. 4 2004 *; à côté de l'inscription, il y avait un bouquet de fleurs fraîches. « Un endroit propre et bien éclairé », ai-je pensé. […]*
>
> *– En fait, il n'est pas là, a fini par dire Dan. Après un instant d'hésitation, il a demandé : On est où quand on est mort ?*
>
> *[…] Après quelques secondes, je me suis senti obligé de dire :*
>
> *– Nulle part.*
>
> *[…] – Alors on est comme un fantôme ? a-t-il demandé*
>
> *– Exact, ai-je répondu,* puis j'ai menti sans le savoir : Sauf que les fantômes n'existent pas *et les morts, si.*

54. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 267.

55. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 74 et 206.

[…] – Bon, a dit Jenny au bout d'un moment durant lequel je ne pensais rien, ne ressentais rien, même pas l'envie de prier[56].

Le roman lui-même est un tombeau à la mémoire de Rodney ; mais ce tombeau, ce n'est pas seulement le mort qui l'occupe, c'est aussi le vivant – fantôme ou zombi – qu'est le narrateur, occupant la place que Rodney, son père et sa femme veulent lui faire occuper. Aussi l'espèce de mise en abyme des expériences que raconte le roman, et la tentation pour le narrateur de prendre la place du disparu (en rejoignant Jenny et Dan) figurent-elles indirectement en récit la douleur de l'existence – une « douleur fantôme » pour qui ressent physiquement la présence de ce dont il a été amputé, de ce qu'il a perdu, et qui le hante : « Ils étaient là tous les deux, sur ce bout de papier oublié, comme deux fantômes qui résistent à l'effacement, diaphanes, souriants et intacts. […] Cela me faisait mal comme une amputation[57] ».

Cette douleur fantôme, c'est celle de l'apprentissage progressif d'une condition mortelle – et de la compréhension en profondeur d'un texte dont le roman se réapproprie un fragment, celui de la nouvelle d'Hemingway à laquelle faisait allusion le passage au cimetière, « Un endroit propre et bien éclairé », sa « question de la lumière » et sa prière nihiliste, murmurée dans un bar de l'Espagne en guerre :

Je n'éprouvais pas d'horreur, je n'éprouvais pas de nausée, pas même de tristesse, pour la première fois depuis longtemps je n'éprouvais pas non plus d'angoisse ; ce que j'éprouvais était quelque chose d'étrangement agréable que je n'avais jamais éprouvé, comme un épuisement infini ou un calme infini et blanc, ou comme un succédané de cet épuisement ou de ce calme donnant seulement envie de regarder la nuit et de pleurer. « Notre nada qui êtes au nada, que votre nom soit nada, que votre règne nada, que votre volonté soit nada sur le nada comme au nada[58] *».*

Dans la nouvelle d'Hemingway, cette prière au néant est prononcée par le client sans espoir du bar madrilène, et laisse place, pour finir, à cet échange :

Vous désirez ? demanda le barman.

Nada.

Otro loco más *», dit le barman, et là-dessus, il lui tourna le dos*[59].

56. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 254-255.

57. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 202.

58. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 264.

59. Ernest Hemingway, « Un endroit propre et bien éclairé », p. 525.

Pour qui sonne le Nada ? pourrais-je demander à Javier Cercas. Mais peut-être risquerait-il de me tourner le dos.

Pour qui sonne le Nada

Ou pas. Car comme dans les nouvelles d'Hemingway, il y a beaucoup de conversations de bars dans son roman (comme il y en a en Espagne ou aux États-Unis), et il y a beaucoup de ce qui fait la vie dans les bars (et ailleurs), c'est-à-dire : rien. « Le monde est un endroit vide », dit à Rodney son père, mais le roman, pour le dire, ne cesse quant à lui de le peupler (comme un bar peuple le vide), à la façon dont la prière négative de la nouvelle d'Hemingway remplit de mots le vide qu'elle clame.

Comme dans *Soldats de Salamine* où le motif éponyme et central apparaît au détour d'une conversation, comme un détail de hasard et anodin, ici le motif du *nada* à la Hemingway commence en sourdine, pour prendre de plus en plus d'importance, et finir par occuper le centre (névralgique ou d'équilibre) du récit :

> *– Rodney est mort il y a quatre mois, a-t-il répondu. Il s'est pendu à une poutre de sa remise, chez lui.*
>
> *[…] Étourdi, j'essayais de ne plus regarder le patron mais de fixer un point derrière le comptoir […] J'ai soudain eu une sensation glaciale de vertige, d'irréalité, comme si j'avais déjà vécu cet instant ou comme si j'étais en train de le rêver : […] un barman […] qui m'annonçait la nouvelle de la mort d'un ami qu'au fond je connaissais à peine et qui peut-être plus qu'un ami était un symbole dont je n'arrivais même pas à saisir complètement la portée, un symbole obscur et rayonnant comme celui que Hemingway avait vraisemblablement représenté pour Rodney. Et, pendant que je pensais à Rodney et Hemingway sans véritablement penser à eux – au suicide de Rodney quatre mois plus tôt dans la remise de sa maison de Rantoul, dans l'Illinois, et au suicide de Hemingway dans sa maison de Ketchum, en Idaho, alors que Rodney n'était qu'un adolescent –, je pensais à Gabriel et à Paula ou, plus exactement, ils sont apparus devant moi, joyeux, lumineux et morts, et j'ai alors senti un désir irrépressible de prier, de prier pour Gabriel et pour Paula et pour Rodney, et aussi pour Hemingway, et à ce moment précis, comme si un papillon venait d'entrer par la fenêtre ouverte du* Bud's Bar, *je me suis brusquement souvenu d'une prière qui apparaît dans* Un endroit propre et bien éclairé, *une nouvelle désespérée de Hemingway que j'avais lue pour la première*

fois, et si souvent relue depuis, en cette nuit lointaine où le père de Rodney m'avait appelé à Urbana pour me raconter l'histoire de son fils, une prière qui, je l'ai su instantanément, était la seule prière appropriée pour Rodney, car Hemingway l'avait écrite pour lui sans le savoir, bien des années avant sa mort, une prière désespérée que Rodney avait sans doute lue autant de fois que moi et que, je l'ai imaginé une seconde, Rodney et Hemingway avaient peut-être faite avant de se suicider et que Paula et Gabriel n'ont pas même eu le temps de faire : « Notre nada qui êtes au nada, que votre nom soit nada, que votre règne nada, que votre volonté soit nada sur le nada comme au nada[60] *».*

Comme par un phénomène de plagiat par anticipation, la prière d'Hemingway prépare non seulement la destinée de Rodney (dont elle livre une signification négative : le non-sens du rien), mais aussi et surtout le roman tout entier du narrateur – celui-là même qui se signale, au début, par sa sortie caricaturale et idiote contre l'écrivain américain (dont on a commémoré il y a peu d'années le cinquantenaire du suicide). Aussi la façon dont Rodney imite et caricature à la fois la vie exemplaire d'Hemingway (les combats et le suicide, l'expérience de la vie dans les bars et la mélancolie de l'humanisme, le suicide enfin), tout en confiant au narrateur la mission d'écrire *à sa manière* (à la manière d'Hemingway – celui de cette nouvelle, ou encore de la merveilleuse nouvelle « Le papillon et le tank » à laquelle le passage fait aussi allusion) *et à sa place* (à la place de Rodney) : cette façon de faire d'Hemingway et de Rodney à sa suite un *symbole* à la fois « obscur et éclatant », c'est le moyen proprement littéraire que trouve Javier Cercas pour figurer en littérature l'expérience très particulière qui est celle de ses personnages (le soldat et l'écrivain, le soldat comme un écrivain et l'écrivain comme un soldat) :

« Nombreux sont ceux qui ont écrit de meilleurs romans que Hemingway, […] mais personne n'a écrit de meilleures nouvelles que lui. […] En plus, […] il est très utile comme détecteur d'idiots : jamais les idiots n'aiment Hemingway. » […] Hemingway était pour lui un symbole obscur ou éclatant dont il n'était pas lui-même capable de discerner tout à fait la portée[61].

60. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 228.

61. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 37.

Hemingway en détecteur d'idiots ? C'est une idée géniale ! Mais Hemingway en symbole obscur et éclatant, de quoi s'agit-il ? Peut-être d'un symbole à la façon dont le définissait Gilles Deleuze :

> *Le symbole est […] une méthode d'Affect, intensive, une intensité cumulative, qui marque uniquement le seuil d'une sensation, l'éveil d'un état de conscience : le symbole ne veut rien dire, il n'est ni à expliquer ni à interpréter, contrairement à la conscience intellectuelle de l'allégorie. C'est une* pensée rotative, *où un groupe d'images tourne de plus en plus vite autour d'un point mystérieux, par opposition à la chaîne linéaire allégorique. […] Le symbole est un maelström, il nous fait tournoyer jusqu'à produire cet état intense d'où la solution, la décision surgit. Le symbole est un* processus d'action et de décision *; c'est en ce sens qu'il est lié à l'oracle qui fournissait des images tourbillonnantes. Car c'est ainsi que nous prenons une véritable décision : lorsque nous tournons en nous-mêmes, sur nous-mêmes, de plus en plus vite, « jusqu'à ce qu'un centre se forme et que nous sachions que faire ». C'est le contraire de notre pensée allégorique : celle-ci n'est plus une pensée active, mais une pensée qui ne cesse de remettre ou de différer.* Elle a remplacé la puissance de décision par le pouvoir du jugement[62].

Très étonnamment, Deleuze emploie les images mêmes qu'utilise Cercas dans son roman : le maelström et la vitesse de la lumière – le point où, au-delà de tout jugement, l'on atteint une décision.

Dans la répétition et le creusement, le tourniquet des motifs récurrents intégrés à la diversité des histoires, le roman cherche à écrire indirectement, obliquement (« de façon détournée et elliptique[63] », comme le narrateur soupçonne que le voulait Rodney), une vérité exemplaire dont aucune formulation directe et simple ne conviendrait – hormis peut-être la prière d'Hemingway, en ce qu'elle est obscure et éclatante. Il y a une dimension quasi poétique du récit, où la musique des « rimes » lexicales et rhétoriques (*Finito. Kaputt*) et la rythmique des leitmotive sous-tendent la linéarité narrative et remplacent la logique causale, invalidée par le vide de sens : c'est l'exemplarité des « motifs » contre celle des « raisons », en particulier à travers l'image du cyclone, de l'ouragan ou de la « chute dans le maelström » – pour reprendre une image héritée d'Edgar Allan Poe, sensible ici à travers la figure du puits noir dans lequel Rodney

62. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 64-65.

63. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 105.

tournoie sans fin, puis le narrateur après l'avoir confondu avec le tourbillon de la gloire[64].

Ce tournoiement dans l'œil du cyclone rejoint l'autre motif central du roman, qui lui donne son titre : « la vitesse de la lumière », cela même qui symbolise, d'un côté la théorie de la relativité ou de la « réversibilité » du sens et le mélange effroyable de la beauté et de la mort[65] ; de l'autre la transfiguration par l'écriture de l'expérience vécue – quand tout semble enfin fini et que passé et avenir se confondent l'un avec l'autre dans la fiction de l'écriture vraie :

> *Je me suis demandé si c'était cela qu'on voyait en quittant la boue du sous-sol pour la clarté du grand jour, si le passé n'était pas un lieu sans cesse altéré par l'avenir et où rien de ce qui s'était déjà produit n'était irréversible, si ce qu'il y avait au bout du tunnel n'était pas la réplique de ce qu'il y avait avant d'y entrer, je me suis demandé si ce n'était pas cela la véritable fin de tout, la fin du voyage, la fin du tunnel, la brèche dans la porte en pierre. Maintenant, ça y est, me suis-je dit, pris d'une étrange euphorie. C'est la fin.* Finito. Kaputt[66].

Dépasser la vitesse de la lumière, c'est comme atteindre un point où l'on sort du tunnel pour voir la vérité – cette Gorgone horrifique et belle à la fois que l'écrivain, tel un Persée contemporain (Italo Calvino déjà l'évoquait), parvient à contempler grâce au « bouclier de l'écriture ».

---

64. « Il est inutile de se faire des illusions, ceci est une guerre d'extermination. […] Bien sûr, nous nous efforçons tous de faire semblant d'y comprendre quelque chose, de savoir pourquoi nous sommes ici et pourquoi nous tuons et risquons de mourir mais nous ne le faisons que pour ne pas devenir complètement fous. Parce que, ici, nous sommes tous fous, fous et seuls et sans possibilité d'avancer ou de reculer, sans possibilité de perdre ou de gagner, *comme si on tournait sans cesse dans le fond d'un puits vide, où il n'y a jamais de soleil. J'écris dans le noir. Je n'ai pas peur. Mais parfois je redoute d'apprendre qui je suis,* de voir apparaître, après n'importe quel détour sur n'importe quel chemin, un soldat qui est en moi » (Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 103). / « Surpris et débordant de joie, je n'ai même pas été capable de me rendre compte que je *tournoyais sans contrôle dans l'œil d'un cyclone dément*. […] Au fond cet ouragan incontrôlé n'avait rien à voir avec la littérature et les lecteurs, mais avec le succès et la célébrité » (Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 177 ; je souligne).
65. « La guerre permet d'aller très loin et très vite, chaque fois plus loin et plus vite encore, plus vite, plus vite, plus vite, il y a des moments où soudain tout s'accélère et où il y a une fulguration, un vertige et une perte, et la certitude dévastatrice que si on arrivait à voyager plus vite que la lumière on verrait l'avenir » (Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 112).
66. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 259.

Le roman raconte exactement cela, dans la superposition inexemplaire des histoires et la déroute de la signification morale et même politique (la guerre du Viêtnam se trouvant redoublée par la guerre d'Irak) : une figure de l'écrivain-soldat et du bouclier de l'écriture, un symbole obscur et rayonnant qui, dans l'expérience libératrice de la fin, ne dit rien – rien d'autre que lui-même, rien d'autre que le roman lui-même :

> *Je le terminerais parce que j'étais écrivain et que je pouvais être autre chose, parce qu'écrire était la seule chose qui pouvait me permettre de regarder la réalité sans me détruire ou sans que celle-ci s'abatte sur moi comme une maison en flammes, la seule chose qui pouvait doter la réalité d'un sens ou d'une illusion de sens […], la fin du tunnel, la brèche dans la porte en pierre, la seule chose qui m'avait sorti du sous-sol au grand jour et m'avait permis de voyager plus rapidement que la lumière, […] la seule façon, même si ce n'était qu'enfermés dans ces pages, de maintenir en quelque sorte Gabriel et Paula en vie, et de cesser d'être celui que j'avais été jusqu'alors, que j'avais été avec Rodney – mon semblable, mon frère –, pour devenir un autre, pour être, d'une façon et en partie et pour toujours, Rodney*[67].

Et c'est ainsi que l'on voit, tout à la fin, dans la reformulation indirecte, dans le bouclier de la nécessité d'écrire, quelque chose d'autre apparaître : dans l'espace du récit, les disparus continuent d'exister (sortent de leur tombeau), une généalogie secrète se rétablit, et les doubles ne font plus qu'un… Le narrateur cite Charles Baudelaire, et trouve la solution de l'écriture dans un véritable tour de magie final :

> *Je lui ai expliqué que j'allais publier le livre sous un autre nom, sous un pseudonyme. […] Je mentirais sur tout, mais uniquement pour mieux dire la vérité. Je lui ai expliqué : Ce sera un roman apocryphe, comme ma vie clandestine et invisible, un roman faux mais plus réel que s'il était vrai. […]*
>
> *– Et il finit comment ? a-t-il demandé.*
>
> *J'ai embrassé du regard le café quasiment vide et, me sentant presque heureux, j'ai répondu :*
>
> *– Il finit comme ça*[68].

Un peu comme dans le tour conclusif du film *Usual Suspects* (réinterprétation filmique, contemporaine et « pop » du tour d'Agatha Christie dans le *Meurtre de Roger Ackroyd*), le récit se résout, et même se résorbe dans un geste magique : « il finit… pffuit ! comme ça », dans la coïncidence brutale entre le narrateur et l'auteur, dans un changement

67. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 282-283.

68. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 284.

de plan de réalité, dans un jeu métaleptique qui donne brutalement l'impression au lecteur de se réveiller d'un rêve pour voir l'auteur le regarder dans les yeux.

C'est comme si toute l'histoire n'avait été qu'une illusion – fondée avec une grande habileté sur la possibilité de raconter de diverses façons possibles cette histoire que racontait déjà la nouvelle d'Hemingway, ou la chanson de Dylan, comme le roman l'avait déjà secrètement annoncé :

> *Il y avait surtout du rock et pas mal de Bob Dylan. Notamment* Bringing it All Back Home, *un disque avec une chanson que je connaissais bien :* It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding). *Le disque dans les mains, je me suis mis à repasser dans ma tête cette chanson sans consolation qui n'avait pourtant jamais cessé de rendre à Rodney la joie intacte de sa jeunesse, et soudain, tandis qu'en attendant Jenny je me souvenais avec la même précision aussi bien de ses paroles que de sa musique, j'ai eu la certitude qu'au fond cette chanson ne parlait que de Rodney, de la vie annulée de Rodney, car elle parlait de mots sans illusions qui aboient comme des balles et de cimetières bourrés de faux dieux et de solitaires qui pleurent et ont peur et vivent dans un puits conscients que tout n'est que mensonge et qu'ils ont compris trop vite qu'il valait mieux ne pas tenter de comprendre, car elle parlait de tout cela et surtout du fait que celui qui n'est pas occupé à mourir est occupé à vivre. « Maintenant, Rodney ne s'occupe qu'à mourir », ai-je pensé. Et aussi : « Moi, pas encore*[69] *».*

Et ainsi Cercas ne constitue-t-il l'écriture littéraire en valeur qu'une fois le prix payé de la trahison de l'idéal, et après avoir traversé le champ de mines des illusions spéculaires : par cet effet final de résorption magique, le récit revient au début mais en ayant fait du désastre raconté le moyen d'accès à un art du récit capable d'embrasser aussi bien le plus intime et le plus universel, le plus évident et le plus contradictoire. Sortant du puits de noirceur dans lequel le récit a fait ses cercles, le narrateur voit une porte en pierre s'entrouvrir, et c'est l'écriture même du roman qui apparaît[70].

Inutile de trop chercher à comprendre, le narrateur du roman a fait son travail, il a traversé sa guerre, il peut se reposer et passer à un autre livre, après nous avoir confié le gri-gri, le talisman, la malédiction de la littérature.

Finito. Kaputt.

---

69. Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, p. 257.

70. Il y a même, peut-être, dans le clin d'œil final de l'auteur au lecteur (le geste magique du « c'est ça ») un rappel du chien assis et souriant du Zippo de guerre de Rodney : « *Fuck it. I got my orders.* »

TRANSITION (secrète)

Ainsi assiste-t-on aujourd'hui au déplacement du paradigme indiciaire vers d'autres modalités de représentation du passé – à l'exemple de ces trois variations sur le roman comme boîte-miroir de la douleur fantôme, ou encore à l'exemple, on va le voir dans le chapitre 4, de la fabrication spéculaire d'une contre-fiction expérimentale en forme de roman *istorique* (cette forme de récit fantôme du passé, matérialisé en fiction par la reproduction imaginaire de la parole disparue des témoins oculaires).

La boîte-miroir du roman est celle de nouvelles générations qui tiennent compte, autrement, de l'héritage de la « génération de la post-mémoire » (comme l'appelle Marianne Hirsch[71]) ou, plus précisément encore, de la « génération 1.5 » comme l'appelle Susan Rubin Suleiman[72]. Ce sont les nouvelles générations « post-*W* », en somme : frappées non plus tant par « l'absence de souvenirs » que par la souveraineté vivifiante de la décision d'écriture ; non plus tant par la lettre absente (par la disparition d'*e*) que par l'autorité de la lettre imaginaire (ce carré ouvert qui fonctionne chez Georges Perec comme un programme structurel). Des générations plus proches encore peut-être (au moins dans l'idéal) de Raymond Federman, dans le « quitte ou double » d'un récit expérimental conçu comme reprise de possession du passé, et détournement épigénétique de ses secrets.

Ce passage, ce renversement, cette *révolution* par spécularité intertextuelle ou épigraphique (surface-écran en miroir, sens en profondeur) est l'un des secrets les mieux gardés du roman épimoderne. Il contribue directement à la *reprise énergique* de son propre devenir, en évitant de prolonger plus longtemps le ressassement et la hantise du passé.

71. Marianne Hirsch, « The generation of postmemory ».

72. Susan R. Suleiman, « The edge of memory… ».

3. ÉNERGIE

[*prolonge la* « visibilité » *de Calvino*]
[*correspond à* épi- *selon* **l'idée d'extension** *(adjonction)*]
[*s'associe aux termes d'*épicentre *et d'*épistrophè]

Tout se passe comme si le roman, aujourd'hui, voulait énergiquement ressusciter l'*augere* poétique, la « puissance d'augmentation » originelle de l'écriture, et relever le défi lancé par Roland Barthes dans « La mort de l'auteur » par la signature fantôme de l'*auteur* ressuscité. Car si l'autorité (au sens d'*authorship*) ne fonctionne plus comme garantie fondamentale du texte littéraire, si la *fonction-auteur* (selon la terminologie foucaldienne) en a dé-hiérarchisé et démultiplié les instances, cela n'empêche pas le roman de vouloir faire voir ce que l'on peut appeler *la force agissante,* ou comme l'écrit Jean-Philippe Toussaint en appendice de *Fuir* : « *l'énergie romanesque,* ce quelque chose d'invisible, de brûlant et de quasiment électrique, qui surgit parfois des lignes immobiles d'un livre[1]. »

Cette idée d'« énergie » hérite de deux origines antiques : l'étymon véritable (*energeia*) et le faux étymon, phonétiquement proche (*enargeia*) – deux notions grecques qui, traduites dans la rhétorique latine, ne sont déjà plus quasi homonymes (*vis/evidentia*), et que l'on pourrait traduire en français par : la *force* (ou l'actualité) et la *vivacité* (ou la visibilité). Il s'agit, en somme, pour paraphraser d'une autre façon Toussaint : de rendre visible (par l'*enargeia* ou l'*evidentia*) ce qui se tient, en puissance (*dynamis* ou *potentia*[2]),

1. Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir », dans *Fuir*, p. 180-181.
2. τὸ μὲν δυνάμει τὸ δὲ ἐνεργείᾳ (to men dunamei to dé energeia) : « d'un côté l'être en puissance, de l'autre l'être en acte » (Aristote, *Métaphysique,* VIII, 1045a).

dans la réalité ; de projeter à l'épicentre du texte le noyau dur de l'expérience ; et ce, par l'*énergie*, la *force en acte*[3] du récit, c'est-à-dire par la puissance active, l'*entéléchie,* l'*actualité* de l'écriture.

Pour traduire cette idée, j'examinerai d'abord – avant de glisser vers Roberto Bolaño – un petit corpus d'exemples de trois romans français[4] de la fin de la première décennie du siècle, et tous trois proches du genre autobiographique ou autofictionnel qui s'est épanché à la suite du Nouveau Roman : *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère, *La vérité sur Marie* de Jean-Philippe Toussaint et *L'autoportrait bleu* de Noémi Lefebvre.

3. L'*energeia* selon Aristote, Métaphysique, VIII, 6.1.

4. L'un des auteurs, Jean-Philippe Toussaint, est belge, mais l'on peut être belge et « très français » en ce sens d'une certaine tradition littéraire.

AUTOPORTRAITS AU SECOND DEGRÉ

> La seule tâche de l'artiste, c'est d'explorer des significations possibles, dont chacune prise à part ne sera que mensonge (nécessaire) mais dont la multiplicité sera la vérité même de l'écrivain.
>
> Roland Barthes

Ces trois romans sont placés dans le halo que forme toute une série d'autres textes français très récents (Nicole Caligaris, Éric Chevillard, Pierre Senges, Olivier Cadiot, Tanguy Viel, Laurent Mauvignier, Alban Lefranc, Arno Bertina, Camille de Toledo, Marie Darrieussecq, etc.) et qui, « biofictions[5] » ou non, sont susceptibles de traduire cette même idée selon laquelle une reconquête « énergique » de l'autorité cherche à s'effectuer aujourd'hui sur le fond de sa disparition, en faisant servir les mots d'ordre du formalisme à des fins nouvelles : l'auteur se représente désormais volontiers occupant une position mineure et secondaire dans la maîtrise de son roman et dans l'exercice de sa fonction-autorité (occupant une position « moindre », à la manière du narrateur d'Éric Chevillard nommé Albert Moindre et occupé à servir la mémoire de l'écrivain idéal mais imaginaire qu'est Dino Egger) ; mais il *s'expose* également, en sourdine (*en mineur*), dans un geste romanesque en forme d'autoportrait indirect, en opérant résolument (voire crânement) une reprise paradoxale d'autorité – à la façon dont Albert Moindre prend la main sur sa créature et affiche son *auctoritas* sur l'œuvre qu'il lui avait prêtée, en décidant de l'incarner :

5. Alexandre Gefen, *Inventer une vie*.

> *J'ai la certitude à présent que la vacuité de mon existence était la condition nécessaire à cette révolution de tout mon être qui se dessine aujourd'hui. […] Libre de tout engagement, indéterminé, presque sans forme […] mais doté d'un organisme vaillant, d'une constitution solide, je représente sans doute pour Dino Egger la dernière chance d'apparaître ; je lui offre de s'incarner en moi, de prendre possession de mon corps et de ma vie*[6].

Le roman d'Emmanuel Carrère est une quasi-autobiographie[7] qui déplace dès le titre l'attention vers « d'autres vies que la mienne » : l'autobiographie est une allobiographie, pourrait-on mieux dire, où « ma vie » reste inscrite, explicitement, dans le titre et dans le récit (y compris comme « terme »), mais de façon secondaire, subsidiaire, comme volontairement atténuée, sous une forme pronominale. Le roman s'ouvre sur une sorte de prologue qui est malheureusement redevenu depuis d'une actualité tragique, puisque le narrateur y témoigne avec beaucoup de sobriété et de justesse du tsunami survenu en 2004 au Sri Lanka – un tsunami duquel il est sorti indemne, ainsi que sa compagne Hélène et leurs enfants respectifs, mais dont il a contemplé, du haut de leur hôtel, les ravages, et dont il a accompagné certaines des victimes, en particulier un couple d'amis déplorant la disparition de leur enfant, Juliette ; après cet épisode qui a engendré en lui un sentiment profond et neuf de solidarité morale et sentimentale, le narrateur (Carrère) concentre le récit sur la disparition (d'une récidive du cancer) d'une autre Juliette, la sœur d'Hélène ; et plus précisément, plus centralement, il concentre l'essentiel du récit sur ce que raconte, de la vie et la personne de Juliette, Étienne, qui n'est pas son mari mais son collègue et ami, boiteux comme elle à la suite d'un cancer – un juge d'instance avec lequel Juliette a exercé une forme exceptionnelle de justice, capable précisément d'être juste et de réviser l'exercice de certaines lois : c'est cela surtout (ainsi que leur amitié particulière) qui constitue pour le narrateur un objet de fascination, et Carrère hérite ainsi d'une histoire (et de la mission de la raconter) de la bouche même d'Étienne, qui peut être vu comme un double de l'auteur – un double cette fois éminemment positif, succédant au double noir qu'était Jean-Claude Romand (ce mythomane meurtrier, objet de *L'adversaire*).

Le deuxième exemple, *La vérité sur Marie,* est le troisième volet (après *Faire l'amour* et *Fuir*, et avant *Nue*) d'une tétralogie que Jean-Philippe Toussaint a consacrée à la relation compliquée (séparations et retrouvailles multiples) du narrateur avec Marie – de

---

6. Éric Chevillard, *Dino Egger*, p. 121.
7. Le nom même d'Emmanuel Carrère n'est pas cité, mais toutes les autres indications onomastiques ou biographiques, qui se rapportent ostensiblement à lui, sont référentiellement vérifiables.

son « vrai » nom Marie Madeleine Marguerite de Montalte, ou « MMMM » comme la « Maison Madeleine de Miséricorde Mentale » (comme le fait remarquer le narrateur de *Faire l'amour,* citant *Murphy* de Samuel Beckett) ; ou encore un peu comme « MoMA », comme l'appelle un temps le narrateur de *Faire l'amour* avant finalement de revenir à Marie (« [...] (tout ça pour ça) [8] »). Ce n'est pas, cette fois, une autobiographie au sens strict (« de Montalte » reprend le pseudonyme de Blaise Pascal dans les *Provinciales*), c'est simplement un roman à la première personne ; mais comme le dit lui-même Toussaint : « tout est autobiographique... sinon dans le registre de la vie, du moins dans celui de la littérature », ou encore : « tout ce qui est écrit, je l'ai vécu[9] » (ce qui ne veut pas dire, on l'aura compris, que « je l'ai vécu » précède nécessairement « ce qui est écrit »). Dans ce roman, le narrateur rejoint Marie après que le nouvel amant de celle-ci est mort mystérieusement dans ses bras (dans les bras de Marie, s'entend), et cela suscite un récit consacré principalement à la rencontre au Japon entre Marie et Jean-Christophe de G. (c'est du moins le nom que le narrateur préfère donner à un certain Jean-Baptiste de Ganay), à leur retour précipité en compagnie du cheval, nommé Zahir, que ce dernier avait engagé dans une célèbre course à Tokyo, puis au retour de Marie à l'île d'Elbe, un an après qu'elle y avait perdu son père (ce qu'annonçait *Faire l'amour* et que racontait *Fuir*). Le roman s'achève sur l'incendie des écuries et sur les nouvelles retrouvailles (en forme de déclaration d'amour) du narrateur avec Marie.



Le dernier exemple est celui de *L'autoportrait bleu* de Noémi Lefebvre, un roman qui n'a pas reçu l'écho public qu'il méritait à mon sens[10]. On peut le résumer cavalièrement en disant que c'est le simple récit d'une occasion manquée, la narratrice racontant, au fil de son retour en avion à Paris,

8. Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, p. 40.

9. « De façon un peu provocatrice, on pourrait dire que tout est autobiographique dans *Fuir,* tout [...] mais pas nécessairement dans l'ordre même des événements réels, et pas uniquement dans le registre de la vie, mais aussi, et tout autant, dans le registre du rêve, de la poésie et de la littérature. Tout ce qui est écrit, je l'ai vécu » (Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir », dans *Fuir*, p. 180-181).

10. Ce premier roman a été suivi de *L'état des sentiments à l'âge adulte*, *L'enfance politique* et *Poétique de l'emploi*.

la rencontre à Berlin et la relation amoureuse avortée avec un grand pianiste américain d'origine allemande – l'ensemble étant placé sous le signe, dans le sillage et dans la perspective de *L'autoportrait bleu* du fameux compositeur Arnold Schönberg, un tableau classé par le nazisme comme « dégénéré » (le visage est, de fait, bizarrement bleu et il lui manque une oreille), un tableau dont l'interprétation parcourt tout le récit, en forme à la fois d'*ekphrasis* secrète et d'art poétique.

Tel Balthazar à cheval



Du roman français contemporain – un temps « libre de tout engagement » et parfois « presque sans forme », comme l'avançait Albert Moindre – surgit ainsi une « énergie » vitale, liée à un exercice stylistique et à un enjeu pragmatique. Par cette formule, bizarrement, Toussaint semble illustrer tout aussi bien la recherche stylistique de Jean Echenoz dans son roman consacré à Nikola Tesla[11], l'inventeur génial et solitaire qui révolutionna l'usage de l'électricité, de la radio ou même du radar au XIXe siècle – un roman où le maniement, par celui qu'Echenoz nomme Gregor, du courant alternatif et des tubes luminescents semble trouver son équivalent technique dans l'usage narratologique de la focalisation variable et de la syntaxe phrastique (tubulaire), et faire ainsi de la biographie de l'ingénieux ingénieur un autoportrait d'écrivain en mage et bricoleur : un autoportrait par prétérition (Gregor, je ne dirais pas que c'est moi) ; un autoportrait fantasmatique de l'auteur exerçant en magicien sa fonction et sa technique.

Chez Toussaint (j'y reviens), cette énergie électro-narrative est directement liée à ce qu'il appelle l'« harmonie du dissemblable » : une certaine façon de porter à leurs limites, par toutes sortes de pratiques *ekphrastiques,* de descriptions vives d'imitation picturale, photographique ou cinématographique, des antinomies en forme de « déséquilibres

11. Jean Echenoz, *Des éclairs*.

dynamiques », afin qu'elles produisent une tension nouvelle[12]. Cela prend en particulier, dans *La vérité sur Marie,* une figure concrète par l'intermédiaire du cheval appelé Zahir : le narrateur indique lui-même qu'il s'agit d'un nom repris de l'arabe et de Jorge Luis Borges (cette fois dans une nouvelle de *L'aleph* qui n'est pas apocryphe), un nom qui dit la coïncidence obsessionnelle entre la vie et le rêve :

> *Je ne percevrai plus l'univers, je percevrai le Zahir. Selon la doctrine idéaliste, les verbes vivre et rêver sont rigoureusement synonymes ; de milliers d'apparences je passerai à une seule ; d'un rêve très complexe à un rêve très simple. D'autres rêveront que je suis fou et moi je rêverai au Zahir*[13].

Zahir (le cheval) opère ainsi dans le roman comme une figure de la puissance de l'imagination, portée par les turbulences de la langue comme par celles du vol aérien qui le reconduit en France :

> *Zahir était autant dans la réalité que dans l'imaginaire, dans cet avion en vol que dans les brumes d'une conscience, ou d'un rêve, inconnu, sombre, agité, où les turbulences du ciel sont des fulgurances de la langue*[14].

Une figure de l'imagination confrontée au « Rien, [à] la persistance du réel[15] » : le cheval devient alors, dans le rêve de l'écriture qui l'imagine, un double du narrateur puisque, à l'encontre de toutes les lois de la physiologie équine, il fait l'expérience existentielle (et très littéraire) de la nausée ; et par un effet de chute ironique caractéristique de Toussaint, « indifférent à sa nature, traître à son espèce, il vomit » (tout simplement).



Jean-Philippe Toussaint,
autoportrait apocryphe

12. On reconnaîtra là une réinterprétation de l'héritage surréaliste (André Breton, Pierre Reverdy).
13. Jorge Luis Borges, « Le Zahir », p. 630.
14. Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, p. 137.
15. « Il ne faisait rien, il souffrait, une souffrance vague, légère, écœurante, et pas même une souffrance, une simple nausée, plane, immobile, illimitée. Rien n'advenait. Rien, la persistance du réel » (Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, p. 136).

Voici en quelque sorte une nouvelle réinterprétation, à ajouter à ma liste du premier chapitre, de la fameuse formule de Franz Kafka dans *Contemplation.* Ici, la métamorphose *indienne* en cheval permet au narrateur de repousser les limites de ce que peut son récit ; il lui permet de livrer un portrait de soi, porté par l'énergie de « l'imaginaire » et des « fulgurances de la langue », en venant coïncider avec Zahir, à la fois obsession et cheval, énergique *hobby-horse* poursuivant la vérité sur Marie.

De façon significative, on trouve chez Noémi Lefebvre une autre transformation énergiquement animale, se produisant elle aussi dans le cours du voyage en avion qui la ramène à Paris : la narratrice y laisse entendre au plus profond d'elle le cri de la vache qui a perdu son veau :

> *[…] personne dans cet avion n'aura entendu mon horrible cri de blöde Kuh comme on se traite en Allemagne, de vache imbécile, je traduisais en simultané, la Kuh domestique mais animale qui cherche son veau au petit matin et qui appelle son veau tout en sachant déjà avec sa suffisante matière grise de vache que le veau à l'oreille numérotée ne reviendra jamais parce qu'il est trop durablement pas là […]*[16].

Or avant d'être capable de « beugler » intérieurement dans l'avion qui la conduit à Paris (et qui fait renaître des douleurs plus anciennes), elle avait déjà tenté de ressentir, devant *Tannhäuser* à l'Opéra de Berlin, la fameuse *Wirkung* wagnérienne, l'effet de l'art total, en essayant de « se mettre dans la peau d'une vache » :

> *J'ai essayé de me mettre dans la peau d'une vache, […] j'ai pensé à l'effet wagnérien à l'état pur, qu'il y avait entre la musique de Wagner et le cri de la vache quelque chose de commun comme la surprise et l'effroi et que la vache était donc l'animal le plus à même d'entendre* Tannhäuser, *qu'un public entièrement constitué de vaches au Deutsche Oper, un troupeau de vaches tout récemment séparées de leur veau et rassemblées au Deutsche Oper aurait été le meilleur public possible*[17].

Mais malgré tous ses efforts pour « se débarrasser de son humanité », elle n'était pas parvenue à ressentir en vache cette transformation intérieure, cette *Wirkung*-là[18]. Ruminant

16. Noémi Lefebvre, *L'autoportrait bleu*, p. 7.
17. Noémi Lefebvre, *L'autoportrait bleu*, p. 97.
18. Vache qui pleure n'est pas « vache qui rit » (la marque est inspirée d'un dessin de vache de Benjamin Rabier, surnommé « la Wachkyrie » par les soldats français de la Première Guerre mondiale).

donc sa douleur en espérant l'oubli (à l'écart de Wagner et en marge de Nietzsche[19]), la narratrice prétend, au travers de son récit, à un effet beaucoup plus modeste mais peut-être plus « juste » que la *Wirkung* wagnérienne : il s'agit de canaliser cette énergie surgie de l'*Autoportrait bleu,* d'atteindre l'effet produit par l'« oreille coupée » de Schönberg, cette capacité à entendre « le murmure des contemporains » à l'écart du « fracas de la terreur[20] ». C'est l'énergie de l'oreille manquante, *l'otoportrait bleu* (pour parodier de nouveau Jacques Derrida) contre « la terreur de la Weltanschauung » (de la vision du monde collectivement imposée) ; c'est la force active de l'imagination artistique contre la *Wirkung* du « bonheur » (du malheur) collectif ; c'est la rébellion animale contre le joug de la *servitude volontaire*[21] – dont tous les signes entourent la narratrice (l'histoire, l'éducation, le mariage raté) et dont le récit travaille à se défaire.

Chez Carrère, d'une façon parente, l'énergie romanesque et la force de l'imagination concourent pour le narrateur-auteur à une transformation radicale de lui-même, en se réglant rigoureusement sur un modèle d'inspiration judiciaire, le « principe de la preuve et du contradictoire[22] ». Car cette transformation – la sortie du « régime esthétique » du séducteur invétéré et du malheureux maladif pour le « régime éthique » de l'engagement sentimental et de la solidarité morale (pour le dire en termes kierkegaardiens) – est liée très directement aux modalités du récit, par hyper-référentiation (le « principe de

19. Et aussi de Gilles Deleuze, avec lequel le roman français contemporain entretient des rapports étroits et ambivalents : « On écrit pour les veaux qui meurent, disait Moritz. La langue se doit d'atteindre à des détours féminins, animaux, moléculaires, et tout détour est un devenir mortel » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 12).

20. « Pour Schönberg une oreille suffit avait observé et compris le pianiste, l'intensité d'une seule oreille est la limite utile à Schönberg, le pianiste saisi par l'absence de cette oreille et se disant, comprenant, le murmure des contemporains suffit à Schönberg » (Noémie Lefebvre, *L'autoportrait bleu*, p. 137).

21. Comme me l'a confié l'auteure, « la vache, c'est le Contr'un normand », elle est inspirée d'un passage du *Discours sur la servitude volontaire* (ou *Contr'un*) d'Étienne de La Boétie.

22. Le principe de la preuve signifie que la partie qui invoque à l'appui de sa demande l'existence d'un fait ou d'un droit doit en rapporter la preuve – sauf des cas particuliers dans lesquels la charge de la preuve est renversée, c'est-à-dire que le demandeur invoque l'application d'un droit et c'est au défendeur de démontrer que ce droit n'est pas applicable. Le principe du contradictoire, c'est l'obligation pour une partie de mettre la partie adverse en mesure de prendre connaissance et de pouvoir discuter les éléments de faits et de droit qu'elle invoque à l'appui de sa cause. En pratique, cela signifie de transmettre à la partie adverse ses conclusions et les pièces (les preuves) suffisamment longtemps avant l'audience pour lui permettre de les examiner et d'y répondre, de les contester, de les discuter. (Je remercie Arnaud Desgranges, juge au tribunal d'Evry, pour ces précisions.)

la preuve » au sens de l'*evidentia*), comme par un retour critique permanent et un partage inédit de l'autorité narrative (le « principe du contradictoire ») : Étienne, en effet, est non seulement celui dont l'histoire provient, le *commanditaire* du récit (le terme de « commande » étant repris explicitement par le narrateur), mais aussi et surtout il en est le premier *destinataire* – il est le premier à lire le récit, et peut répondre, contester, discuter les preuves ; tandis que le narrateur est seulement celui qui se charge du récit, en acceptant de le soumettre à la contradiction éventuelle de son lecteur premier[23]. Le roman repose ainsi sur un dédoublement, *en contrepoint,* du récit (à plusieurs reprises l'avis d'Étienne est intégré, entre parenthèses, au texte) : un dédoublement critique sans lequel le geste de l'engagement ne ferait encore, peut-être, que dissimuler la tautologie narcissique de l'autofiction.

Le récit s'offre donc comme la preuve efficace et le lieu d'exercice contradictoire de cette transformation ; et cette transformation, bizarrement, est liée là encore à un animal, à un renard : le « renard du petit Spartiate[24] », qui figure l'obsession du malheur qui dévorait Carrère jusqu'alors et qui serait enfin partie, « après la vague », au contact d'Étienne et au terme du récit – en confirmant, pérennisant l'apport du roman précédent, *Un roman russe,* et en ouvrant la voie aux biofictions plus caractérisées que sont *Limonov* et *Le royaume*.

À chaque fois, donc, l'*energeia* combat, ou contredit l'*hexis,* l'état passif, la manière d'être, déjà déterminée et stérile[25] : c'est cette dimension de la puissance efficace, de la *force agissante* qui est censée réaménager la logique de l'inspiration romanesque en activité, et lier de nouveau (comme au temps de la rhétorique quintilienne, mais avec l'ironie d'une transformation animale post-kafkaïenne) la *vis* et la *virtus* – la *force,* la vivacité rhétorique, et la *vertu* de l'écriture*,* sa puissance accomplie.

C'est, en tout cas, ce à quoi vise manifestement, chez Carrère, l'exemple d'une phrase que l'on pourrait dire en ce sens « vertueuse », voire magique et même oraculaire : une phrase fulgurante qu'Étienne contemple sur le mur, la première nuit de

23. Un « engagement » que l'éditeur, Paul Otchakovski-Laurens, jugeait même inquiétant et « sans exemple » (Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne,* p. 323).

24. « Les enfants [spartiates] prennent le vol tellement au sérieux que l'un d'entre eux, dit-on, qui avait dérobé un renardeau et le cachait dans son manteau, se laissa, pour ne pas être pris, déchirer le ventre par les griffes et les dents de l'animal sans broncher : il en mourut » (Plutarque, *Vie de Lycurgue,* XVIII, 1).

25. Aristote, *Éthique à Nicomaque,* I.7.

son hospitalisation, et que le narrateur, lui, ne parvient pas, dans un premier temps, à visualiser (ou à entendre) lorsqu'Étienne cherche à la lui faire saisir :

> *Et à l'aube, […] il y a une phrase. Une phrase qu'il visualise comme si elle était tracée devant lui, sur le mur. Cette phrase fulgurante, Étienne ne la prononce pas. Il en prononce d'autres, qui me semblent des approximations, des paraphrases. Aucune n'a le pouvoir d'évidence et d'efficacité dont il parle*[26].



Cette phrase, me semble-t-il, est comme un nouveau Festin de Balthazar, puisque « son pouvoir d'*évidence* et d'efficacité » finit par apparaître au narrateur comme dans une révélation.

Comme dans *Le festin de Balthazar* en effet – dont la phrase ne se comprend qu'en lisant les lettres à la verticale et non à l'horizontale comme habituellement (c'est ce que fait Daniel en annonçant au tyran que son règne est pesé, compté et divisé) –, pour comprendre « la phrase » d'Étienne, il faut la lire *dans un autre sens,* il faut entendre ce qui est caché par l'ordre habituel du langage : et c'est ce que fait le narrateur en utilisant la ressource d'un texte intermédiaire et en découvrant, comme par miracle, le sens caché du message :

> *Je feuillette le carnet, je tombe […] sur une autre phrase, recopiée dans* Mars*, que je relisais alors : « […] partout où ça fait mal, c'est moi. » […] Or ce qu'il dit là […] c'est le contraire de ce qu'il dit au grand jour, à voix haute. Dans le noir, il dit ce que dit Fritz Zorn*[27].

Étienne dit une phrase secrète que le narrateur déchiffre, dans son carnet et par le recours au Livre (*Mars* de Fritz Zorn est comme une bible pour Carrère) : « partout où ça fait mal, c'est moi » (c'est la douleur qui me définit). Le récit sépare ainsi deux plans de représentation, tout comme le tableau de Rembrandt s'organise en deux « écrans »,

26. Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, p. 134.

27. Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, p. 278.

selon Stéphane Lojkine[28] : « l'écran traditionnel », formé par le personnage, son espace restreint et son entourage familier ; et « l'écran de projection » sur lequel la phrase apparaît (de la main de Dieu !) et se laisse comprendre par Daniel. Dans le roman, de la même façon, l'écran traditionnel, c'est le lieu de l'histoire racontée (celle d'Étienne), et l'écran de projection, qu'interprète le narrateur-mage ou prophète, c'est le lieu du roman, aux mains de l'auteur-démiurge, occupé à trouver la « juste place » de l'écriture – occupé à écrire ce qui précisément doit « peser, compter, diviser » (peser les mots, compter le temps, diviser la souveraineté du sujet).

Tout cela – cette reprise d'autorité, cette puissance comme électrique par laquelle l'auteur expose tout à coup, comme par un autoportrait au second degré, son visage entre les lignes immobiles du livre –, c'est un processus qui est central dans le roman français aujourd'hui.

« Un auteur, c'est quelqu'un qui sort par la porte et revient par la fenêtre », disait Olivier Cadiot (en juillet 2010 au Festival d'Avignon), en rappelant à sa manière ironique l'arrière-plan sacré de l'autorité et l'ambition démiurgique de l'écrivain.

Ce que figure un tel processus romanesque, c'est en effet, je crois, l'ambition (utopique et belle, autoritaire parfois mais le plus souvent, heureusement pleine d'autodérision) d'une *reconquête « énergique » de l'autorité sur le fond de sa disparition* : l'auteur occupe désormais une position mineure et secondaire, mais tout aussi obstinée, voire obsessionnelle, je dirais volontiers « zahirienne » ; il fait figure d'auteur subsidiaire mais résolument exposé, à la fois « écrivant » et *ré-écrivant,* en lecteur, spectateur, portraitiste, interprète.

---

28. « Si les devins babyloniens n'ont pas su lire l'inscription divine, ce n'est pas parce qu'ils ne lisaient pas l'hébreu, mais parce que les lettres étaient disposées non horizontalement, comme à l'ordinaire, mais verticalement, en cinq colonnes de trois lettres qu'il fallait lire ainsi, de droite à gauche : MéNE, MéNE, TéQeL, UPhaR SIN, pesé, pesé, compté, divisé (le premier mot est répété, le dernier mot occupe deux colonnes). On sait comment Daniel interpréta le message : tu as été pesé, ton temps est compté, ton royaume sera divisé. […] Le tableau superpose deux écrans : l'écran traditionnel, formé par le manteau de Balthasar, sépare un espace restreint, occupé par le roi et par sa servante, de l'espace vague, à gauche, où sont représentés les spectateurs de la scène ; mais il y a aussi l'écran de projection que forme en haut à droite le mur, avec son inscription lumineuse. » (Stéphane Lojkine, « Le festin de Balthasar – Rembrandt ».)

L'exposition de soi

Et l'on ne s'étonnera pas que cette reprise d'autorité au second degré se traduise tout autant, comme dans le cas de la boîte-miroir de l'histoire, par l'usage de l'intertexte littéraire – où le recours à la référence intertextuelle soutient une autorité nouvelle de l'argument romanesque.

Ainsi par exemple, chez Carrère, en est-il du « renard du petit Spartiate », qui manifeste, par l'intermédiaire d'une référence cachée à Victor Hugo[29], le chemin parcouru depuis l'argument de *L'adversaire* (observer l'ennemi intérieur) et celui d'*Un roman russe* (comment se débarrasser de la malédiction familiale). *D'autres vies que la mienne* consiste en un sens à remplacer la fable du renard par celle des deux boiteux – réinterprétation du chapitre des *Essais* (III.11) consacré, par un détour sexuel ironique dont Carrère est aussi familier, à la fois à la force de l'imagination et aux dévastations liées à l'erreur du jugement[30] ; et Carrère gagne d'autant en autorité, en plaçant l'énergie du récit dans les pas d'Étienne (tout en s'en distinguant aux moments clés comme celui de l'interprétation de la phrase oraculaire).

On pourrait évoquer, dans le même esprit, le croisement chez Noémi Lefebvre de La Boétie et de la correspondance entre Theodor Adorno et Thomas Mann, ou la réécriture d'une formule célèbre de Kafka chez Toussaint[31]. Mais je préfère, pour illustrer plus exactement cette idée d'une reconquête fantasmée de l'autorité, relever une autre forme d'intertextualité (ou d'interartisticité) qui consiste dans l'usage et la citation des autoportraits – un usage qui réaménage ironiquement les mises en abyme de la tradition néoromanesque et la mise en soupçon du sujet de l'écriture, pour promouvoir une forme nouvelle d'exposition de l'auteur.

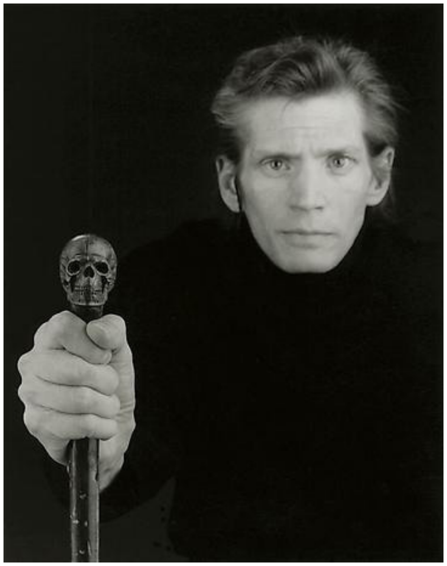
29. « Et moi je vais rester, souffrir, agir et vivre / Voir mon nom se grossir dans les bouches de cuivre / De la célébrité / Et cacher, comme à Sparte, en riant quand on entre, / Le renard envieux qui me ronge le ventre, / Sous ma robe abrité ! » (Victor Hugo, « À Eugène Vicomte H. », v. 103-108.)

30. Voir Lawrence D. Kritzman, *The Fabulous Imagination*.

31. « […] lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et ressurgissent des souvenirs, des sentiments et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimé, de ne pas savoir, dans un afflux régulier de sang dans les tempes, une accélération régulière des battements, du cœur, et un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larmes séchées qui est gelée en nous » (Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 47).

Ainsi chez Toussaint, les multiples autoportraits du narrateur se dissimulent derrière la réécriture de l'autoportrait de 1988 de Mapplethorpe, évoqué dans *Faire l'amour* :

> *Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, dans le noir de ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté en tête de mort, auquel, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà recouvert. Son regard, pourtant, avait une expression de calme et de défi serein*[32].



C'est là un modèle pour l'autoportrait d'écrivain, après que l'on aurait littéralisé « la mort de l'auteur » de Barthes : l'auteur (comme ici Mapplethorpe) se détache de l'ombre pour contempler sa propre fragile existence, tout en affichant avec défi sa conscience d'être « déjà mort ». Et dans le dédoublement des visages (et des écrans) s'inscrit celui des instances textuelles : si le narrateur est le vrai visage de l'auteur (comme le pommeau ciselé de la canne l'est, en fait, pour Mapplethorpe), l'auteur en puissance (l'auteur « implicite ») se rend néanmoins visible, en arrière-plan, savamment décalé et « exposé ».

Par la suite, toutes les figures d'autoportraits, dans la trilogie, reposent sur ce modèle, où la représentation dédoublée de soi vient se détacher énergiquement sur le fond étale, immobile et obscur de la réalité ; et ce, jusqu'au tour de force, j'y reviens, dans *La vérité sur Marie,* du portrait de l'artiste en cheval, « comme s'il ressortait à l'instant de la nuit où il s'était dissous[33] ».

C'est ce qui se produit également chez Noémi Lefebvre avec l'usage de la référence à *L'autoportrait bleu,* lequel finit par désigner non seulement le tableau de Schönberg, mais aussi l'œuvre musicale que compose sur son modèle le pianiste, et surtout, finalement, le récit qui les recompose tous deux : car les autoportraits de Schönberg et du pianiste

32. Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, p. 32.
33. Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, p. 108.

fonctionnent autant comme « repoussoirs » que comme modèles pour la narratrice ; et c'est sur le fond de cette négativité froide, de cette sensation particulière offerte par l'autoportrait bleu, que s'opère la « dénonciation », ou le dévoilement de soi dans l'autoreprésentation du récit :

> *Il éprouverait jusqu'au bout de ses doigts immobiles la sensation du froid, ce froid qui jamais ne quittait la fille, cette fille-là et pas une autre, alors, comme si c'était amusant, il fixerait les arbres verts et, main en visière, saluerait la figure envolée de l'*Autoportrait bleu[34].

À son terme ultime (c'est là la dernière phrase du roman), « la figure envolée de l'*Autoportrait bleu* » désigne l'auteure elle-même, qui reflétée dans le regard du pianiste et la disposition du récit, se détache (se décolle) de sa narratrice et vient coïncider exactement avec son roman.

Espérer réunir à la fois la « force de l'imagination », la « valeur d'exposition » de soi dans l'œuvre et le geste de l'engagement dans le monde – tout en occupant une position mineure, subsidiaire de l'autorité d'auteur –, cela ne va pas sans une certaine difficulté et inquiétude, voire un certain scepticisme teinté d'autodérision : un exercice d'ironie allié, à mon sens, à une forme de mélancolie bien particulière.

Dans ce corpus surgit ainsi, en sourdine, une mélancolie ironique de l'écriture conçue comme héritage sans testament de la *Bildung* humaniste et de l'élan moderniste, et comme exercice individuel de résistance, esthétique et politique à la fois, à sa disparition.

Chez Carrère éclate ainsi le désir « politique », au sens étymologique, de la *res publica* (le « trésor perdu » du Bien public, dont parle Hannah Arendt dans l'extraordinaire préface de *La crise de la culture*[35]) et non plus seulement l'exercice du fors privé : l'espoir, peut-être utopique, naïf d'« élargir l'office » de l'écrivain comme celui du juge.

Chez Noémi Lefebvre, on retrouve l'idée d'une résistance individuelle à l'idéologie du « bonheur collectif », la mélancolie de la « spontanéité morale », de « l'autonomie » devenue inaccessible, et que tente de reconquérir (ou de simplement compenser) l'écriture ; mais

34. Noémi Lefebvre, *L'autoportrait bleu*, p. 142.

35. Reprenant un aphorisme de René Char (« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament »), Arendt utilise le modèle de la Résistance française, et de la nostalgie, après-guerre, d'un temps paradoxalement frappé au sceau de la liberté publique, pour définir une position, un régime d'historicité privé de l'héritage de la tradition et contraint à se tenir dans la brèche du temps – cette brèche que figure également, de façon parabolique, selon Arendt (*La crise de la culture*, p. 14-25), *La muraille de Chine* de Kafka.

ce, avec des moments d'évidente inflexion ironique, d'autodérision marquée, lorsqu'à la « musique de résistance » du pianiste répond par exemple, en contrepoint, le conseil de la sœur de la narratrice, inquiète de sa tendance à la mélancolie :

> *Pense à Jean Moulin, il n'était pas épais mais il avait ses plaquettes, ses globules et son fer, c'est ça qui a fait Jean Moulin, une nourriture variée à base de fer*[36].

Chez Toussaint, enfin, la chose est moins évidente (et certainement moins politique), mais elle réside à mon sens dans l'extraordinaire réécriture « téléphonique » du modernisme – car on pourrait définir la trilogie et son leitmotiv de la spectralisation contemporaine par téléphone mobile interposé, comme une très longue rêverie kafkaïenne tirée de ce fragment des *Lettres à Milena* (avril 1922) :

> *L'humanité […] a cherché à éliminer le plus possible le fantomatique entre les hommes, à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane ; mais cela ne sert plus de rien […] ; l'adversaire est tellement plus calme, tellement plus fort ; après la poste il a inventé le télégraphe, le téléphone, la télégraphie sans fil [Internet, l'iPhone, Kindle et l'*open data*]. Les esprits ne mourront pas de faim, mais nous, nous périrons*[37].

Mais Toussaint corrige aussi le scepticisme apocalyptique de la citation de Kafka en faisant de l'aliénation téléphonique le moyen paradoxal d'une recomposition de soi (peut-être comme on compose et recompose un numéro ?) : c'est par le téléphone que le narrateur retrouve, toujours, la vérité sur Marie.

Il reste que de la citation de Kafka demeure, malgré tout, une tonalité qui n'est pas étrangère à l'ensemble des textes : outre la mention de « l'Adversaire », qui sonne tout à fait comme un plagiat par anticipation de Carrère, la phrase de Kafka évoque la *spectralisation* et aussi la hantise de la disparition. Sonnant comme une vanité moderniste, elle éclaire d'une dernière façon le roman français contemporain.

Car ces romans, qui progressent de « ligne de fuite » en ligne de fuite, qui ont besoin de la « décomposition » pour pouvoir se recomposer, sont aussi des romans que hante la rupture de la généalogie : ce sont à dire vrai (j'ai laissé ce point dans l'implicite) trois récits de deuil, trois « autopsies[38] » de la disparition des proches, des enfants et des parents.

---

36. Noémi Lefebvre, *L'autoportrait bleu*, p. 79.
37. Franz Kafka, *Lettres à Milena*, p. 260.
38. *Autopsia* est un quasi-synonyme d'*evidentia.*

Marie chez Toussaint, la narratrice de *L'autoportrait bleu,* Diane et ses sœurs (les filles de Juliette) chez Carrère sont autant d'orphelines auxquelles se consacre le roman ; mobilisant toute son énergie, le tissu du récit se rêverait réparateur, au risque de la pure et simple illusion. Et si cet espoir semble presque désespéré chez Noémi Lefebvre, il est toujours implicitement conservé à l'horizon du récit chez Toussaint (c'est lui, au demeurant, qui *file* les romans entre eux), et surtout il est explicité, étonnamment, chez Carrère, dans la phrase même qui clôt le roman :

> *Et moi, qui suis loin d'eux, moi qui pour le moment et en sachant combien c'est fragile suis heureux, j'aimerais panser ce qui peut être pansé, tellement peu, et c'est pour cela que ce livre est pour Diane et ses sœurs*[39]*.*

Cette phrase étonnante n'est pas une dédicace : l'adresse n'est possible qu'à la fin du roman, intégrée au processus même du récit et de sa légitimation progressive ; et elle ne fait pas en réalité de « Diane et ses sœurs » les destinataires premières du roman, puisqu'Étienne occupe déjà cette place ; elle figure plutôt un geste de consécration aux limites du roman, comme un dévoilement et une dernière confidence, très explicitement placée sous l'égide du moi.

On peut voir là un dernier geste d'exposition de soi pour faire du récit le lieu propre de l'engagement : ce finale, c'est comme l'*explicitation* de l'auteur *implicite,* c'est une *reprise de l'autorité,* un *empowerment* même pour l'écrivain sorti de l'impasse du formalisme : la modalisation est sensible, il n'y a sans doute pas d'illusion réparatrice véritable, mais il y a la volonté de faire voir le geste de l'écrivain en l'inscrivant pleinement dans l'espace textuel – comme une *écriture* qui aurait la force d'une parole d'engagement *et* la forme d'un récit romanesque.

Je verrais aussi volontiers, pour ma part, dans ce « j'aimerais panser… » final un ultime tour de magie, où l'écart entre e et a (entre penser et panser) figure peut-être une réutilisation, un peu provocatrice, de la *différance* derridienne (et d'ailleurs il est là question de l'écriture qui s'inscrit dans la parole et la prolonge, qui traque l'événement du réel dans ses traces « différantes ») : malgré l'ironie sceptique (*eironeia*) du formalisme français (postmoderne ou pas), afficher la vertu, l'*aretè,* d'une écriture énergique et engagée dans sa forme même.

39. Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, p. 334.

Là serait l'*actualité* du roman. C'est une ambition utopique, mais sa présence *en puissance* suffirait à définir ce que peut espérer le roman d'aujourd'hui.

Une ambition utopique qui fait apercevoir l'avenir du roman : c'est ce à quoi s'emploient bien peu d'auteurs. Parmi eux, un auteur mort, non seulement figuralement comme chez Barthes, mais même littéralement, malheureusement : Roberto Bolaño. Un auteur mort et son œuvre posthume : *2666*.

LE DISQUE MAGIQUE DE L'AUTORITÉ (*2666*)

Nous croyons que notre cerveau est un mausolée en marbre, alors qu'en réalité c'est une maison faite de cartons, une baraque perdue entre un terrain nu et un crépuscule sans fin.

Roberto Bolaño



2666, dernier roman achevé par Roberto Bolaño dans l'urgence de sa propre disparition au monde (le 15 juillet 2003), est un roman *énorme*[40] : à la fois roman du crime et de la littérature ; roman du nazisme et de sa perpétuation dans l'horrifique série (toujours impunie) des viols et meurtres de femmes au Mexique (« une oasis d'horreur dans un désert d'ennui », selon l'épigraphe baudelairienne) ; roman de la quête d'un idéal littéraire, mais aussi du mal et de la maladie auxquels la littérature « s'oppose » dans une « bataille perdue d'avance[41] » ; roman de la filiation et de la réécriture ; roman de la transmission narrative comme mystère et chiffre ; roman, enfin, de la reconnaissance de l'autorité littéraire à partir des traces laissées par la disparition de l'auteur.

2666 est composé de cinq livres possiblement autonomes, aux styles distincts mais avec univers partagé et arrière-fond référentiel commun – cinq « parties » (*partes*) d'un même tout :

1. « La partie des critiques » : Pelletier le Français, Espinoza l'Espagnol, Morini l'Italien et Liz Norton l'Anglaise, quatre critiques spécialistes de Benno von Archimboldi – le grand écrivain allemand inventé par Bolaño, un écrivain invisible en quête duquel ils se lancent ensemble, sans jamais le retrouver, mais jusqu'à s'approcher au plus près de lui à Santa Teresa, la ville imaginée par Bolaño dans l'État du Sonora, à la frontière nord-ouest du Mexique ;
2. « La partie d'Amalfitano » – l'écrivain et philosophe chilien, universitaire exilé à Santa Teresa, vivant seul avec sa fille Rosa et avec la compagnie d'une voix mystérieuse qui le maintient vigilant au bord de la folie ;
3. « La partie de Fate » : le journaliste afro-américain de Brooklyn envoyé à Santa Teresa pour couvrir un match de boxe, et qui a la tentation d'écrire un « panorama de la frontière – un récit policier de première grandeur » sur l'effroyable série de crimes de femmes qui s'y déroule –, avant de devoir quitter précipitamment la ville pour sauver Rosa Amalfitano ;

40. Pour employer un qualificatif très familièrement intensif, mais qui pourrait aussi (é-norme) prendre un tour derridien.

41. Selon les termes de l'essai « Littérature + Maladie = Maladie », où Bolaño précise à propos du vers baudelairien qu'« il n'y a pas de diagnostic plus lucide pour exprimer la maladie de l'homme moderne » (p. 158 et 161).

4. « La partie des crimes » : ces centaines de viols et assassinats de femmes commis dans le Sonora entre 1993 et 1998[42], que décortique le narrateur dans un récit ultra-minutieux avec centrage sur Klaus Haas, le meurtrier présumé, à la fois rationnel et pervers – celui dont l'emprisonnement permet surtout au réseau de narcotrafiquants, de policiers et de fils de notables de poursuivre leurs crimes ;

et 5. « La partie d'Archimboldi » – biographie de Hans Reiter alias Benno von Archimboldi, centrée sur sa participation – tel un géant indestructible – à la guerre dans les rangs de la Wehrmacht, puis sur sa carrière d'écrivain secret et exigeant, quasi « nobélisable », jusqu'au moment de son départ au Mexique après que sa sœur Lotte lui a appris que son neveu, Klaus Haas, y est emprisonné pour la série des meurtres.

Cinq parties liées étroitement par le motif « mexicain », donc (motif du désert et des crimes – de l'horreur « destin » de « toute oasis[43] »), et par celui de l'écriture qui tente de s'opposer à la radicalité du mal ; cinq parties conjointes également par le principe d'une continuité narrative complexe, et subsumées sous l'unité d'un titre mystérieux – unité voulue par Bolaño, malgré son choix testamentaire de publier séparément les livres (pour assurer à ses héritiers davantage de droits d'auteur) : *2666* n'existe de fait comme tel que par la décision des exécuteurs testamentaires et de leur éditeur espagnol (Jorge Herralde) d'aller à l'encontre de ce choix, et de publier l'ensemble en un volume ; mais ce curieux acte d'autorité éditoriale s'appuie surtout sur l'hypothèse d'un « dessein d'ensemble » – dont le lecteur peut trouver un modèle intrafictionnel avec le *Testament géométrique* de Rafael Dieste, le livre que découvre Amalfitano dans ses cartons et qui, d'après la quatrième de couverture, « était en réalité composé de trois livres, "avec leur propre unité, mais fonctionnellement reliés par le dessein de l'ensemble"[44] ».

Or dans ce « dessein de l'ensemble », ou ce destin (*el destino del conjunto,* dit l'espagnol) réside ce que le personnage d'Amalfitano appelle alors « un mystère qui dépasse » le lecteur (mais qui lui appartient également), un mystère qui relève d'une *disposition* conforme à la rhétorique narrative très singulière du roman : *2666* orchestre ainsi la négociation secrète d'un contrat de lecture frappé d'inquiétude, et qui ne peut être signé qu'au terme de l'expérience de lecture, quand l'auteur n'existe plus qu'*impliqué* dans l'exercice de régie métanarrative, dans toutes ses ruses, ses failles et ses ambiguïtés

42. Les bornes chronologiques sont celles du roman, pas de la réalité – dans laquelle ces meurtres se poursuivent, effroyablement, à un rythme soutenu.

43. Roberto Bolaño, « Littérature + Maladie = Maladie », p. 158.

44. Roberto Bolaño, *2666*, p. 219.

– au point que l'on puisse considérer peut-être que réside dans cet exercice le véritable « testament » de Bolaño.

Pour rendre compte de cette entreprise (et de ce testament secret), je vais « traiter de cinq sujets, pas un de plus, pas un de moins[45] » et imiter sa configuration, avec diversité de styles et dessein d'ensemble.

Une énigme sans fin

Contrairement à ce qui est habituellement lié aux troubles de la transmission narrative, le dispositif narratif est ici parfaitement simple : narrateur-cadre constant au fil des cinq parties, avec exercice à discrétion de la focalisation zéro et délégation logique à une multiplicité, certes vertigineuse mais toujours clairement intégrée au récit-cadre, d'intra-narrateurs relais.

En revanche, cette clarté logique du régime narratif – sans risque pour la vraisemblance du récit ni soupçon a priori de non-fiabilité – va de pair avec une profondeur troublante, liée essentiellement à la régie, à la fois macrostructurelle et microtextuelle, des récits concaténés. Tout se passe comme si l'on disposait d'un dispositif à clé mais sans résolution, fait de pistes « qui ne mènent nulle part » : un puzzle truqué (mais sans malice), une architecture sans système, une géométrie sans loi.

Cela se manifeste par des étagements narratifs à l'intérieur de chaque partie, mais avec enchâssements réversibles – comme avec l'histoire du peintre Edwin Johns dans la première partie, ou avec les récits réguliers de rêves et d'événements réels emboîtés les uns dans les autres (« et en effet, tout était réel, du moins en apparence[46] »). Cela se manifeste aussi par le tuilage réciproque des parties : chevauchements avec passerelles d'une partie à une autre[47], et hypothétique linéarité de partie à partie, finalement contredite : le roman s'achève sur le départ d'Archimboldi au Mexique, alors que la

45. Roberto Bolaño, *2666*, p. 285.

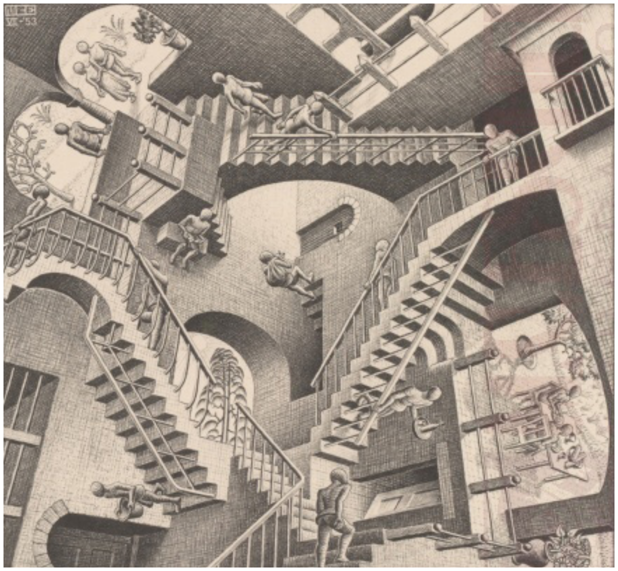
46. Roberto Bolaño, *2666*, p. 819.

47. Non seulement à travers Archimboldi – de la façon la plus visible –, mais aussi Amalfitano – présent dans chaque partie à des stades identiques ou décalés de son histoire –, et encore Klaus Haas – à la porte de la cellule duquel s'achève la partie de Fate, avant que ne commence la partie des crimes.

partie des critiques allait d'emblée au-delà, jusqu'au point où Archimboldi se confondait déjà, aux yeux de ses critiques, avec tout Santa Teresa – « le sauna, l'hôtel, le court de tennis, les grillages métalliques, la trop grande touffeur des feuillages que l'on devinait au-delà, sur les terrains de l'hôtel non éclairés[48] ».

En définitive, le dispositif polytextuel relève d'une circularité sans centre identifiable ni circonférence claire : y a-t-il centrage sur les crimes, sur Archimboldi, sur Amalfitano, sur Fate ? Il y a des arguments (non décisifs) pour chacun : la profondeur évidente de l'horreur des crimes (dont dépend le « destin » de tous) ; mais aussi la trajectoire directrice de la biographie d'écrivain qui traverse tout le récit ; mais encore la présence constante, en sourdine, de la lucidité désespérée d'Amalfitano ; et encore un point d'équilibre sur la figure symbolique de Fate, etc.

Cette géométrie thématique incertaine n'est que le symptôme d'un principe plus fondamental lié à la dynamique du récit d'ensemble – celle d'une série de cercles avec attraction, focalisation sur la zone des crimes au Mexique (Santa Teresa étant la destination aussi bien des critiques que de Fate et d'Archimboldi), mais aussi avec impression de ne jamais pouvoir atteindre la cible de cette focalisation, à la manière des *Variations sur Zénon d'Élée* qui font partie des livres de Rafael Dieste dont s'informe Amalfitano.



Le récit est un dispositif qui, de fait, imite les paradoxes de Zénon (ou de Jorge Luis Borges si l'on préfère), et progresse à la manière des escaliers de M.C. Escher (lois géométriques et illusion d'optique obligent) : ce qui prolonge peut-être ce qui précède, ce qui est surface est peut-être profondeur, l'entrée est peut-être la sortie, la réponse est peut-être la question, etc.

Et cette réversibilité (avec son évidente connotation baudelairienne) a deux conséquences essentielles. D'une part elle fait du roman un entrelacement complexe d'enquêtes sans fin : énigmes partiellement résolues mais

48. Roberto Bolaño, *2666*, p. 189.

en définitive toujours ouvertes, à l'instar des deux principales, finalement liées – celle des crimes du Sonora, et celle du devenir d'Archimboldi. Et d'autre part elle permet à Bolaño de bâtir ironiquement son roman sur les débris épars de la littérature et l'ossuaire de ses plagiaires par anticipation : depuis le *Parzival* d'Eschenbach[49] ou le *Roi des Aulnes* (version Goethe ou version Tournier, selon les moments) ; jusqu'à *L'étranger* revu par *Twin Peaks* de David Lynch (dans la partie de Fate).

On peut lire *2666* comme un roman d'horreur de la fosse commune littéraire. Tout s'y passe comme si *Sobre héroes y tumbas* et *Abbadón el exterminador* d'Ernesto Sábato n'avaient fait que préparer la perfection inachevée d'un texte qui les réécrit à la manière de *La connaissance de la douleur* de Carlo Emilio Gadda, du *Désert des miroirs* de Max Frisch ou d'un scénario de *Breaking Bad.*

Un « testament géométrique » ouvert aux quatre vents

« Les détails et la structure ! » rappelait Vladimir Nabokov. Le récit est fondé sur la dépense narrative à chaque point du roman et sur la *dispositio* d'ensemble, aux lois secrètes : un chaos méthodique, une architecture sans système, qui menace la vraisemblance pragmatique mais qui est capable également de la stabiliser par l'usage de modèles intrafictionnels – des modèles qui permettent d'en approfondir (plutôt que d'en éclaircir) le mystère.

Ainsi par exemple en est-il des peintures du nazi fou dans l'isba des Ansky (cinquième partie) : « la perspective datait d'avant la Renaissance, mais la disposition de chaque élément laissait deviner une ironie et donc une maîtrise secrète beaucoup plus grande que celle qui s'offre au premier coup d'œil[50] » ; comme le roman, il s'agit d'une fresque

---

49. « Ce qui lui plut le plus, ce qui le fit pleurer et se tordre de rire, couché sur l'herbe, fut que Parzival allait parfois à cheval (*mon style est la profession de l'écu*) en portant sous son armure son costume de fou » (Roberto Bolaño, *2666*, p. 748). / « Ce fut pendant ces jours-là […] que Hans pensa que sous son uniforme de soldat de la Wehrmacht il portait un costume de fou ou un pyjama de fou » (p. 761). Hans Reiter, le chevalier innocent, assiste également dans le château de Dracula, occupé par le terrible général Entrescu, à une scène qui transfigure la vision de Perceval en épisode tout à fait pornographique…

50. Roberto Bolaño, *2666*, p. 841.

en cinq parties, qui représente Archimboldi lui-même en géant blond[51], et au centre de laquelle « se dressait une place pavée, une place imaginaire que Kostekino n'avait jamais eue, pleine de femmes ou de fantômes de femmes, aux cheveux hérissés[52] ».

De façon analogue, le lecteur trouvera plusieurs modèles de mise en abyme en forme de chausse-trappes narratives, chaque fois imparfaits et ironiquement défaits par le récit : *Le crépuscule* d'Ivanov et le cahier d'Ansky (lui-même matrice de toute l'œuvre d'Archimboldi) ; *Le roi de la jungle* d'Archimboldi que lit sa sœur avec la surprise de retrouver son enfance et de la voir se dissoudre comme « dans un chaudron bouillant » (« la manière dont les épisodes se suivaient ne menait nulle part[53] ») ; les enquêtes inachevées de Fate puis de Sergio González sur les crimes du Sonora et la disparition de Kelly ; la bibliothèque de l'éditeur Bubis – « un chaos qui reflétait le monde, riche et prodigieux en dépit des guerres et des injustices[54] », etc.

Surtout, j'y reviens, on peut voir dans *Le testament géométrique* de Rafael Dieste – qu'Amalfitano trouve dans ses affaires sans avoir le souvenir de l'avoir jamais acheté (ce qui est le signe d'un possible jeu métaleptique) – un modèle idéal et incompréhensible, qui demande à être « ouvert aux quatre vents » (Italo Calvino/Roberto Bolaño) et battu par l'air et la pluie de la réalité : c'est ce que fait Amalfitano en le suspendant dans sa cour, selon une idée de Marcel Duchamp (rapportée par Calvin Tomkins) que cite le narrateur : « Duchamp avait pris plaisir à discréditer "le sérieux d'un livre empli de principes" comme celui-là » et il laissa même entendre à un autre journaliste que, « en l'exposant aux rigueurs du temps, "le traité avait enfin appris deux ou trois choses de la vie"[55] ». Suspendre le *Testament géométrique* dans la cour de sa maison, c'est aussi accepter que cette « décantation finale [des] réflexions et méditations » de l'auteur trouve une signification tout autre que celle qu'elle semblait afficher.

Poursuivant cette hypothèse spéculaire, on établirait volontiers une équivalence entre Amalfitano et le lecteur, autant qu'entre Amalfitano et Bolaño (ce qui est sensible

51. Comme l'a rêvé sa sœur Lotte et comme le rêvera son neveu, Klaus Haas : « le géant est en marche » est un point de suture entre le livre de Fate, le livre des crimes et le livre d'Archimboldi, en même temps qu'un motif intertextuel qui relie Parzifal et *Le Roi des Aulnes*.

52. Roberto Bolaño, *2666*, p. 841.

53. Roberto Bolaño, *2666*, p. 1006.

54. Roberto Bolaño, *2666*, p. 916.

55. Roberto Bolaño, *2666*, p. 225.

par ailleurs[56]) : la lecture de *2666* est elle aussi une quête tâtonnante, guidée par une « voix » secrète et anonyme aux bords de l'horreur et de la rédemption, et qui passe par la nécessaire conjuration de la fascination pour l'idéal et les apparences que cette fascination fait revêtir à la réalité.

Et peut-être, plus généralement, les diverses figures fictionnelles qui peuplent le récit occupent-elles autant la place virtuelle du lecteur confronté aux difficultés de la transmission narrative, que celle de l'auteur soumis à la toute-puissance de son Narrateur : c'est évidemment vrai des quatre critiques, dont la quête vaine leur sert surtout (au fil des colloques internationaux où ils figurent avec de moins en moins de conviction) à apprendre la vie (et accessoirement, pour Norton et Morini, à trouver l'amour) ; mais c'est vrai aussi de figures secondaires comme l'éditeur Bubis ou comme le vieil écrivain-devenu-simplement-lecteur (car apte à la récusation du culte des apparences et du mirage de la postérité, et conscient que la forêt des œuvres mineures sert tout juste à dissimuler la rareté de l'œuvre maîtresse[57]).

D'ailleurs Archimboldi, l'Auteur majuscule, pour devenir écrivain (et dissimuler qu'il est Hans Reiter, l'ancien soldat de la Wehrmacht devenu meurtrier d'un criminel de guerre nazi rencontré pendant les interrogatoires américains), ne fait jamais qu'emprunter à ce vieil écrivain-lecteur sa machine à écrire désaffectée – comme le lecteur que nous sommes prête à Bolaño, par son attention jubilatoire et souffrante à la fois, de quoi mettre en mouvement le mécanisme inquiétant qui fait de lui l'auteur (ou la fiction d'auteur) de son œuvre maîtresse.

---

56. « Amalfitano dit qu'en 1974 il se trouvait en Argentine à cause du coup d'État au Chili, lequel l'avait contraint à prendre le chemin de l'exil. Ensuite il présenta des excuses pour cette manière un peu grandiloquente de s'exprimer. Tout s'attrape, dit-il, mais aucun des critiques ne prêta grande attention à cette dernière phrase » (Roberto Bolaño, *2666*, p. 143) [blague d'exilé].

57. « Celui qui en vérité est en train d'écrire cette œuvre mineure est un écrivain secret qui n'accepte que la dictée d'une œuvre maîtresse. […] À l'intérieur de l'homme qui est assis en train d'écrire, *il n'y a rien.* Rien qui soit lui, je veux dire. […] Il écrit sous la dictée. Son roman, ou son recueil de poèmes, convenables, très convenables, sortent, non par un exercice de style ou de volonté, comme le pauvre malheureux le croit, mais grâce à un exercice d'*occultation.* Il est nécessaire qu'il y ait beaucoup de livres, beaucoup de sapins, pour qu'ils veillent du coin de l'œil le livre qui importe réellement, la foutue grotte de notre malheur, la fleur magique de l'hiver. […] Toute œuvre qui n'est pas une œuvre maîtresse est, comment vous dire, une pièce d'un vaste camouflage. […] Lorsque j'ai compris cette vérité j'ai arrêté d'écrire » (Roberto Bolaño, *2666*, p. 891).

Chiffre et déchiffrement

À dire vrai, Hans Reiter/Archimboldi est lui-même lecteur autant qu'auteur (lecteur aussi bien de *Quelques animaux et plantes du littoral européen* que de *Parzival*), et même lecteur iconoclaste lorsqu'il répond, en plein nazisme, au grand chef d'orchestre prussien sûr de ses droits et de sa capacité à « contempler les affaires humaines avec équanimité », depuis ce qu'il appelle « la quatrième dimension » : « Tout est livre brûlé, cher maestro » (« du bruit, du bruit de feuilles froissées, du bruit de livres brûlés ») ; « que devient l'œuvre lorsqu'on la considère depuis une dimension supplémentaire ? toujours un livre brûlé[58] ».

Pour déchiffrer le mystère de 2666 – ce testament en forme de Chiffre –, peut-être faut-il en effet *changer de dimension* et ne pas hésiter à le voir comme un *livre brûlé* : un livre brûlé dans l'incendie, « un livre qui est un pont en flammes[59] » entre Archimboldi et Santa Teresa – puisque l'incendie fait figure de motif central dans le récit de la guerre (et de la vie) de l'écrivain, mais sert aussi à désigner la contagion dévorante et impunie des assassinats de femmes dans l'oasis du désert mexicain[60].

2666 pourrait avoir comme titre Le Grand Incendie du Désert du Sonora – rappelant ainsi *Le grand incendie de Londres,* qui permit naguère à Jacques Roubaud de faire son autoportrait d'écrivain à partir d'un modèle (historique et esthétique) précis, situé, justement, en 1666.

2666, c'est la réinterprétation de « l'ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope » dont parle Charles Baudelaire dans la dédicace du *Spleen de Paris,* en imaginant « [le pousser] jusqu'au cabalistique 666 et même 6666 ». « Cela vaut mieux qu'une intrigue de 6000 pages. Qu'on me sache donc gré de ma modération[61] », concluait Baudelaire, comme Bolaño aurait pu, en se riant, le faire après lui.

58. Roberto Bolaño, *2666*, p. 755-756.

59. Selon l'expression qui caractérise l'énorme anthologie de la poésie française dans « Photos », dans *Des putains meurtrières* (Roberto Bolaño, p. 254).

60. « Les yeux de Mme Bubis s'éclairèrent. Comme si elle se trouvait devant un incendie, dit par la suite Pelletier à Liz Norton » (Roberto Bolaño, *2666*, p. 43) ; « Norton eut l'impression que dehors, dans les rues, un incendie s'était déchaîné […] Elle prenait des notes à toute vitesse sur tout ce qui se passait, comme si c'était là qu'avait été chiffré son destin » (Roberto Bolaño, *2666*, p. 141-142), etc.

61. Charles Baudelaire, « Reliquat du *Spleen de Paris*. Canevas de la dédicace », dans *Œuvres complètes,* p. 365.

2666, ce n'est donc pas seulement le *chiffrage* (ou le chiffrement) du Mal (666) au nouveau millénaire (2 666) ; et c'est encore moins la passion trouble pour la numérologie du Mal[62] : il faut entendre plutôt la curiosité profonde pour ce que recèle *le chiffre d'une histoire secrète*[63] – celle de la réalité contemporaine et aussi celle du roman comme transcription de cette réalité –, une histoire secrète au cœur de laquelle se tient une douleur singulière et collective à la fois.

2666, ce n'est donc pas « un chiffre exact » – ce genre de chiffre en lequel, selon Bubis, seuls croient « les nazis, les sectaires, les dingues des pyramides », mais pas les grands mathématiciens ni les éditeurs qui, eux, « savent qu'on ne fait toujours que passer à travers l'obscurité[64] » ; 2666, c'est *un nombre* comme le dit mieux l'espagnol : un nombre qui est un nom, « un nombre comme nom propre », à la façon dont, selon Roubaud, les passionnés du nombre peuvent en faire l'expérience[65] ; plutôt une autre sorte de nombre d'or (de *nombre phi*), capable de laisser entrevoir des profondeurs secrètes et universelles.

2666, c'est peut-être le *nombre* du « Mexique comme métaphore » (pour plagier *La Sicile comme métaphore* de Leonardo Sciascia). Ou du moins le *nombre* du Mexique au sens où il est, selon Fate, « tout entier un collage d'hommages divers et hétéroclites […], un hommage à tout ce qui existe dans le monde, et même aux choses qui ne sont pas encore arrivées[66] ».

2666, c'est le *chiffre* qui recèle tous les noms propres possibles de Bolaño, c'est-à-dire tous ses personnages comme fictions de lui-même (auteur et lecteur, enquêteur et meurtrier en puissance, père et fils, amant et désamant) – à commencer par Benno von Archimboldi, ce pseudonyme en forme de code secret – où Benno (contraction de Belano, double habituel de Bolaño ?) viendrait de Benito Juárez et non de Mussolini, et où l'héritage – *von* – d'Arcimboldo permettrait de conjoindre deux modèles esthétiques : celui de « la joie personnifiée. La fin des apparences. L'Arcadie avant l'homme » (*Les*

62. Le célèbre *Fire, walk with me* de l'esprit méphistophélique de *Twin Peaks* est certes présent dans le roman, mais c'est tout juste le nom d'un cybercafé de Santa Teresa.

63. « Et tu dois te demander ce que c'est l'histoire secrète », glisse Bolaño dans une nouvelle (« Dentiste ») des *Putains meurtrières*. « C'est celle que nous ne connaîtrons jamais » (Roberto Bolaño, p. 224).

64. Roberto Bolaño, *2666*, p. 934.

65. « La passion numérologique fait du nombre un nom propre, le nom d'un être invisible derrière toutes les choses, personnages, événements qui ont en commun ce nombre, qui le partagent » (Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, p. 367).

66. Roberto Bolaño, *2666*, p. 391.

quatre saisons) ; et celui de « l'horreur », comme dans *Le cuisinier,* un tableau qui horrifie en changeant entièrement de signification selon l'accrochage[67].



Un nom conçu, en somme, en forme de « tourniquet » du sens, comme le notait déjà Roland Barthes :

> *« Tout peut prendre un sens contraire », dit le palindrome d'Arcimboldo ; c'est-à-dire : tout a toujours un sens, de quelque façon qu'on le lise, mais ce sens n'est jamais le même*[68]*.*

2666 est un code commun aux cinq « parties » pour désigner la fiction partagée des « délires » de Bolaño, selon la définition d'Amalfitano : ces « idées-jeux » qui « transforment la douleur des *autres* en la mémoire d'*un seul*[69] ».

2666, à ce titre, est le chiffre de ce qui sous-tend toute l'entreprise narrative : une fiction d'auteur établie en instance occulte de régie ; l'exercice, très secret et public à la fois, de son regard et de sa mémoire – à l'instar de la première occurrence du nombre,

67. Selon l'analyse que Hans Reiter lit dans le carnet d'Ansky (Roberto Bolaño, *2666*, p. 832).

68. Roland Barthes, « Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien », p. 504-505.

69. Roberto Bolaño, *2666*, p. 223.

dans un récit antérieur de Bolaño, *Amuleto*[70] : « [À] cette heure–là [la Colonia Guerrero avait] tout l'allure d'un cimetière […] de l'année 2666, un cimetière oublié sous une paupière morte ou inexistante[71] ».

2666, c'est le chiffre du contemporain.

Sisyphe ou le disque magique

Faire retrouver au lecteur ce qui se trouve sous la paupière morte ou inexistante de l'auteur : l'image est horrible mais très bolañienne ; elle dit l'enjeu de la transmission et de l'extraordinaire énergie narrative de *2666*.

Car si trucage métanarratif il y a dans ce roman posthume, il est en effet de l'ordre de l'illusion d'optique, d'un « mouvement apparent » : cette illusion que rend possible l'écart extraordinaire entre l'épaisseur concrète du détail narratif à chaque place du roman et l'ampleur de l'espace textuel parcouru ; ou plus précisément cette illusion que rend possible la vitesse du récit dès lors que celui-ci déplace ses éléments dans un mouvement spiralaire, [une descente dans] un maelström vertigineux[72].



Ce « mouvement apparent », lié à la rétention rétinienne (que la psychologie cognitive appelle *effet phi*), est explicité par Amalfitano avec l'exemple du disque magique. Plus précisément : avec l'exemple

70. *Amuleto* est consacré à la figure d'une poétesse, Auxilio Lacouture, qui confie ces mots alors qu'elle suit, dans les rues de Mexico D.F., Arturo Belano (le principal double fictionnel de Bolaño, dans ce petit roman comme dans l'autre grand-œuvre de la fin, *Les détectives sauvages*).

71. Roberto Bolaño, *Amuleto*, p. 93.

72. Le livre des crimes figure en ce sens une véritable « Descente dans le Maelström » à la Edgar Allan Poe – au centre de laquelle évolue Klaus Haas, le géant meurtrier défini comme « un rêveur qui rêve à grande vitesse » (Roberto Bolaño, *2666*, p. 384).

d'un « disque magique » qui, lorsque l'on fait tourner la partie transparente striée des barreaux d'une cellule devant le portrait d'un ivrogne rieur, donne l'impression que celui-ci est bel et bien prisonnier ; et qu'il rit peut-être parce qu'il ne s'aperçoit pas qu'il l'est ; ou bien plutôt qu'il rit du fait que l'on ne s'aperçoit pas qu'il ne l'est pas (prisonnier) : « il rit de nos yeux », conclut Amalfitano, dans un passage que je viens de paraphraser[73].

Au-delà de l'interprétation cotextuelle possible (l'illusoire rétention du ou des meurtriers du Sonora[74]), ce mécanisme du disque magique, héritier de la vis kaléidoscopique baudelairienne, traduit surtout, par effet métaleptique, l'enjeu profond du « contrat de lecture » difficultueux et indiscernable de *2666* : faire apercevoir, au plus profond, et par le biais d'une autorité narrative[75] conçue comme disque magique, d'une autorité énergique conçue comme *effet phi,* ce que peut être un auteur de roman aujourd'hui, ou demain – une instance qui peut bien apparaître, aux yeux du lecteur « éclairé », comme strictement prisonnière de son dispositif fictionnel, mais qui peut aussi bien, jouant de nos habitudes de lecture, se tenir au revers de ce dispositif, et libre de toute contrainte, se permettre le luxe enivrant de rire de cette apparence.

Dans *2666* (qu'il savait ne pas avoir le temps d'achever jamais mais qu'il a conçu comme publiable à chaque instant en son nom), Bolaño s'amuse, malgré tout (malgré la maladie mortelle, malgré la douleur de la séparation – le livre est dédié à sa femme Alexandra et à son fils Lautaro –, malgré le dégoût du Crime), à réapparaître, riant, aux yeux du lecteur, et à faire avec la « mort de l'auteur » (cette *putain de mort de l'auteur,* aurait-il dit) un dernier clin d'œil, une dernière de ces plaisanteries macabres dont il a le secret.

73. Roberto Bolaño, *2666,* p. 385-386.

74. L'exemple est inséré dans une discussion avec celui que le lecteur peut soupçonner d'être l'un des éléments clés du trafic meurtrier des femmes, Charly Cruz : « Pendant quelques secondes, se souvenait Rosa, Charly Cruz avait regardé son père avec un autre regard […], comme si la lentille avec laquelle il observait son père, se souvenait Rosa, ne lui servait plus et qu'il se mettait, *calmement,* à la changer, une opération qui durait moins d'une fraction de seconde, mais […] pendant cette fraction de seconde le visage de Charly Cruz était vide ou se vidait, à une vitesse par ailleurs surprenante, disons à la vitesse de la lumière » (Roberto Bolaño, *2666*, p. 385-386).

75. Une autorité narrative à la fois « dynamique, interactive et inférentielle », selon les termes de Frances Fortier et Andrée Mercier (dans « L'autorité narrative en question… »).

L'auteur dans sa fiction n'est plus ni le vieil et austère Archimboldi (l'héritier idéal du modernisme européen, qui se tient bien au-delà de Grass, Heine, Böll, Frisch, Johnson et Dürrenmatt réunis[76]) ; ni le modeste et désespéré Amalfitano, Chilien exilé dont la carrière d'écrivain et de philosophe s'enlise dans les sables du désert. L'auteur (ou sa fiction, c'est la même chose) ressemble plutôt à Sisyphe – tel du moins que le caractérise Bubis vers la fin du roman : être capable de ligoter Thanatos pour « vivre sans l'angoisse de la mort, c'est-à-dire sans l'angoisse du temps », voilà quelle était la vertu la plus chère pour Bolaño aux derniers temps de l'écriture[77] ; et cette vertu (cette *virtus* conçue comme vigueur, comme force rhétorique) – qui définit à la fois son *autorité* comme puissance originaire à laquelle imputer la création et son *auctorialité* (*authorship*) comme signature –, cette vertu a pour chiffre ou pour nom : *2666*.

Il faut imaginer Sisyphe heureux et rusé au point de revenir encore, lesté du rocher de sa maladie mortelle, comme il faut penser pouvoir accorder de nouveau à l'auteur (ou à son fantôme) cette autorité et cette force dont la toute-puissance du Narrateur semblait l'avoir privé.

Ou plutôt : penser pouvoir lui accorder de nouveau une autorité, mais alors légère comme un souffle, diaphane comme une ombre.

76. Bien qu'Archimboldi, dans la première occurrence du nom, au sein des *Détectives sauvages,* eût pour prénom JMG… fausse piste (mais « vrai » Nobel pour le coup) (Roberto Bolaño, p. 170).

77. « Ah, la notion du temps des gens malades, quel trésor caché au fond d'une grotte dans le désert ! » (Roberto Bolaño, *2666*, p. 750)

L'auteur posthume

« Qu'est-ce que je veux dire quand je dis que plus rien désormais ne le séparait de son écriture ? Sincèrement, je ne le sais pas très bien » (c'est la clausule d'un des tout derniers textes de Bolaño, consacré à Franz Kafka[78]).

Il s'agissait du moins pour moi de faire de *2666* une forme de totalité ouverte, un répertoire panoptique des moyens et des enjeux de l'écriture romanesque contemporaine dès lors qu'elle se confronte à la question du pouvoir, du mal et de la maladie : une de ces « grandes œuvres, imparfaites, torrentielles, qui ouvrent des chemins dans l'inconnu[79] », et où la répétition et la réécriture se révèlent invention et transmission idéale.

À sa façon, *2666* est un roman dont le contrat de lecture a forme d'héritage sans testament ; il orchestre la transmission posthume d'une autorité littéraire obstinée et fragile, par le biais d'un narrateur occupé à disposer secrètement les chiffres de sa reconnaissance.

« Quel héritage mystérieux ! » sont presque les derniers mots du roman. Cet héritage mystérieux de *2666* (celui-là même que l'on retrouve chez Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Juan Gabriel Vásquez et beaucoup d'autres), je le considère comme faisant pleinement partie de l'histoire secrète du roman contemporain – et comme un hommage par anticipation au roman qui n'existe pas encore, mais que l'on attend.

Ainsi Bolaño, à qui l'on demandait, juste avant sa mort, ce qu'il pensait du mot « posthume » (*posthumous,* puisque c'était pour le magazine *Playboy,* ou plutôt *póstumo* puisque c'était pour l'édition mexicaine du magazine *Playboy*) répondait-il : « Ça ressemble à un nom de gladiateur romain. Un gladiateur invaincu. Ou, du moins, c'est ce que veut croire le pauvre Posthume [Póstumo] pour se donner du courage[80] ».

---

78. « Canetti raconte dans son livre sur Kafka que le plus grand écrivain du XXe siècle comprit que les dés étaient jetés et que plus rien désormais ne le séparait de l'écriture le jour où, pour la première fois, il cracha du sang. Qu'est-ce que je veux dire quand je dis que plus rien désormais ne le séparait de son écriture ? Sincèrement, je ne le sais pas très bien. Je suppose que je veux dire que Kafka comprenait que les voyages, le sexe et les livres sont des chemins qui ne mènent nulle part, et que cependant ce sont des chemins sur lesquels il faut se lancer et se perdre pour se trouver de nouveau ou pour trouver quelque chose, peu importe quoi, un livre, un geste, un objet perdu, pour trouver quelque chose, peut-être un modèle, avec de la chance : du *nouveau,* ce qui a toujours été là » (Roberto Bolaño, « Littérature + Maladie = Maladie », p. 165).
79. Roberto Bolaño, *2666*, p. 265.
80. Roberto Bolaño, *Entre parenthèses*, p. 452.

TRANSITION (énergique)

Vouloir ressusciter l'auteur par l'*énergie* romanesque, c'est relever le défi d'une autre phrase de Roland Barthes, une phrase moins connue que celles de la « mort de l'auteur », mais tout aussi extraordinaire :

> *Abolir le récit, c'est dépasser le fantasme : il faut concevoir l'écrivain (ou le lecteur : c'est la même chose) comme un homme perdu dans une galerie de miroirs : là où son image manque, là est la sortie, là est le monde*[81].

Il faut ainsi, pour les auteurs du roman d'aujourd'hui, retrouver le chemin du monde, en neutralisant la fascination en miroir du récit[82] : faire en sorte que le récit ne soit pas pour autant *aboli* à la sortie de la galerie des glaces, et que le « corps du roi » de son auteur demeure à la fois dans le monde et dans la littérature, loin du miroir aux alouettes du narcissisme – qu'il résiste et engage d'autres vies que la sienne, dans cette résistance.

Il faut retrouver le chemin du monde, en préférant ces formes obliques de l'écriture de soi qui se multiplient par le biais des fictions d'autrui : fictions allobiographiques comme figures nouvelles de l'*epistrophè* – du souci de soi qu'a analysé Michel Foucault, de la « conversion à soi » par autrui (*eis heauton epistrephein* : faire retour sur soi).

« La vraie vie intérieure n'est pas une pensée pieuse ou révolutionnaire qui nous vient dans un monde bien assis, mais l'obligation d'abriter toute l'humanité de l'homme

81. Roland Barthes, « Le refus d'hériter », p. 603.

82. Et ça n'est pas chose facile à tous. Y arrivent le mieux ceux qui, comme Nicole Caligaris, n'ont jamais sacrifié le réel au mythe néoromantique de l'écrivain : voir en particulier *Le paradis entre les jambes* – et sa confrontation a posteriori, par l'écriture, au terrible « Japonais cannibale » qu'elle a effectivement côtoyé, étudiante.

dans la cabane, ouverte aux quatre vents, de la conscience », écrivait jadis Emmanuel Levinas[83], en plagiant par anticipation Roberto Bolaño.

Cette phrase ne perd jamais de son actualité. Même dans l'*accélération* de l'histoire, à laquelle est confrontée, elle aussi, la littérature.

83. Emmanuel Levinas, *Noms propres*, p. 181. Depuis, Marielle Macé a repris à juste titre le motif de la cabane dans son ouvrage *Nos cabanes*. Voir aussi la thèse de Geneviève Dragon, « La masure et le mausolée ».

4. ACCÉLÉRATION

[*prolonge la* « rapidité » *de Calvino*]
[*correspond à* épi- *selon* **l'idée de durée** *(ou survivance)*]
[*s'associe au terme d'*épitomè]

Quand ces formes détournées de l'écriture de soi s'emparent de la fiction du personnage historique, une nouvelle visibilité cherche à défier le possible et à lier l'énergie romanesque à une sorte de « compression du présent[1] ». Il s'agit par ce biais de répliquer au phénomène contemporain de « l'accélération » – ce « régime-temps » qui est, selon Reinhart Koselleck et Hartmut Rosa, l'une des grandes forces invisibles, irrépressibles et indiscutées d'exercice du pouvoir politique, économique et social[2].

Ainsi observe-t-on volontiers une dynamique récente du roman, qui consiste dans l'affaiblissement progressif du modèle, dominant depuis les années 1980, du « roman de l'historien » (au sens où le narrateur y imite une figure possible ou fantasmatique de l'historien en une fiction d'enquête indiciaire attachée à la remontée des traces, à l'écho des voix perdues, à l'archéologie du présent) ; au profit d'une pratique nouvelle (contemporaine et concurrente de la première) d'une fiction du témoin oculaire que j'ai proposé d'appeler (je vais m'en expliquer) *roman istorique*[3] : incarnation imaginaire du témoin ou fiction d'énonciation des voix tues (voix des vaincus, voix subalternes, voix

1. Voir la *Gegenwartsschrumpfung* que propose Hermann Lübbe (« The contraction of the present », p. 159-178).
2. Sur cette idée d'accélération, voir aussi Patrick Savidan, *Voulons-nous* vraiment *l'égalité ?*.
3. Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent… ».

« infantes », voix scandaleuses), qui actualise radicalement le temps historique – tout en affichant avec son objet, par l'ostentation du dispositif narratif, une distance plus ou moins ironique.

LE ROMAN ISTORIQUE [*sic*]

Au mécanisme de l'enquête, le roman *istorique* substitue l'immédiateté sensible de la voix imaginaire du témoin et la magie (scandaleuse) de sa réincarnation fictive sur la scénographie romanesque – comme dans ces textes qui passent de la position biographique à la position d'incarnation des voix. À commencer par l'exemple type qu'est *Jan Karski* de Yannick Haenel.

Personne (ne) témoigne pour le témoin

On se rappelle sans doute la forte (et légitime) polémique que la publication de *Jan Karski* a suscitée il y a quelques années[4]. Dans cette polémique, le reproche de falsification historique (concernant principalement l'entretien de Karski avec Roosevelt et l'arrière-plan idéologique de cet entretien) demeurait secondaire – le roman ne contrevenant pas frontalement aux acquis de l'historiographie sur le processus génocidaire : l'essentiel reposait sur le geste spectaculaire d'une usurpation d'identité (pas n'importe laquelle : celle d'un Juste), et plus précisément dans le geste ventriloque de l'usurpation d'une voix. Haenel opérait une sorte de captation de témoignage, propre à susciter les réactions choquées du type de celle d'Annette Wieviorka – s'insurgeant contre l'inexactitude de la fiction – et surtout la réaction ulcérée de Claude Lanzmann – qui lui-même en était venu, semble-t-il, à s'approprier la parole de Karski.

On a pu néanmoins être surpris de cette réaction (plus que de celle qui avait plus tôt suivi la publication des *Bienveillantes* de Jonathan Littell), car la composition du roman

4. Voir en particulier l'article de Patrick Boucheron, « "Toute littérature est assaut contre la frontière"… ».

en trois parties semblait devoir éviter qu'elle ne fût trop violente. La première partie établit le narrateur en « témoin de témoin » par l'intermédiaire de *Shoah* : elle consiste en un commentaire des paroles et du spectacle qu'offre le témoignage de Karski dans le film de Claude Lanzmann – ce témoignage dans lequel Karski explique qu'il a pu visiter, en octobre 1942, le ghetto de Varsovie avec l'aide de dirigeants de la résistance intérieure, alors qu'il servait de messager du gouvernement polonais en exil, et que deux de ces dirigeants le chargèrent en retour, afin d'ébranler la conscience du monde, d'alerter les Alliés de l'extermination des Juifs d'Europe. Le narrateur observe les hésitations du corps et de la voix du témoin, croit reconnaître une sorte d'impossibilité d'aller au bout du témoignage – et rend compte de ce qu'il ressent face à cela. La deuxième partie est longue et volontairement plate, en ce qu'elle prépare l'identification du narrateur à son modèle en résumant l'*Histoire de l'État secret* que Karski a publiée aux États-Unis en novembre 1944 – l'évasion et la résistance du jeune officier catholique nommé Jan Kozielewski, qui rejoint la Résistance polonaise sous le pseudonyme de Jan Karski et gagne Londres en novembre 1942 pour essayer de convaincre les autorités, notamment américaines, d'intervenir radicalement (exécution d'Allemands, campagne d'information à destination des populations, bombardement des voies ferrées et des camps, etc.). Seule la troisième partie bascule, explicitement, dans la « fiction », par glissement d'une position de « témoin de témoin » à celle d'une incarnation du témoignage : le narrateur a désormais pris l'identité et la voix de Karski, à une date qui aurait précédé de peu sa mort (survenue en 2000), et livre un monologue qui prétend dire cette « vérité » que le Karski réel – si l'on en croit le « roman » – n'aurait pu dire (ou su dire) – une vérité que même *Shoah* aurait préféré laisser de côté, selon Haenel[5]. Karski y apparaît obsédé par le souvenir de l'échec de sa mission :

> *S'il m'est impossible de dormir, c'est parce que chaque nuit j'entends la voix des deux hommes du ghetto de Varsovie ; chaque nuit, j'entends leur message, il se récite dans ma tête. Personne n'a voulu entendre ce message, c'est pourquoi il n'en finit plus, depuis cinquante ans, d'occuper mes nuits. C'est un véritable tourment de vivre avec un message qui n'a jamais été délivré, il y a de quoi devenir fou*[6].

Mais en identifiant finalement la solitude de l'exil au geste calme (au « sens du calme ») et au secret sourire du *Cavalier polonais* de Rembrandt (découvert à la Frick

5. Une vérité qui n'appartiendrait même pas au *Rapport Karski,* le montage ultérieur que Lanzmann, en partie en réaction à ce roman, a fait des huit heures d'entretien enregistrées à l'époque de *Shoah.*

6. Yannick Haenel, *Jan Karski*, p. 118.

Collection de New York), le Karski que fait parler Haenel célèbre la vertu de la résistance intérieure, la « royauté sans terre ni pouvoir qui fait de vous quelqu'un de libre[7] », tout en citant au passage Martin Heidegger (« longer à pas de loup la mince cloison qui me sépare de moi-même ») et Franz Kafka (« loin, loin de toi se déroule l'histoire mondiale de ton âme »).



Si les réactions ont été si brutales, ce n'est donc pas tant parce qu'il repose sur l'ambition, somme toute classique désormais, d'une représentation au présent d'un « irreprésentable » du passé, que parce qu'il recourt, pour la suivre, à une forme exhibée d'usurpation d'identité à l'égard du témoin oculaire : en venant coïncider progressivement, en fiction, avec « le nom propre » de Karski (lui-même au demeurant un pseudonyme de résistant), il s'approprie l'autorité d'une certaine vision *du* témoin – en passant du génitif objectif (la vision *qu'il a du* témoin) au génitif subjectif (la vision *qu'a le* témoin). Réagissant, à distance, à la crise du « témoin en tiers » soulevée par Primo Levi et à la dé-subjectivation de l'*auctor* qui, selon Giorgio Agamben[8], l'a accompagnée, Haenel fait de son invention d'un « Karski personnel » un cas exemplaire de reprise d'autorité : un Kafka/cavalier polonais, habité par le devoir d'indignation et le refus d'obéir[9] ; un fantasme de l'écriture comme exercice digne de l'héritage des « Justes » ; un mirage de la résistance qui renverse la pensée nostalgique du bien commun (ce « trésor perdu », disait Hannah Arendt) en position d'avenir.

7. Yannick Haenel, *Jan Karski*, p. 163.
8. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 164.
9. Pour Elias Canetti déjà – autre « cas » –, l'œuvre de Kafka constituait une « réfutation » du pouvoir, comme le souligne Susan Sontag (« De l'esprit considéré comme une passion. Elias Canetti », p. 189).

On trouvera également trace de cette difficulté à accepter l’entreprise de Haenel dans la polémique secondaire qui s’est attachée à la traduction d’un vers de Paul Celan affichée en épigraphe du roman : « Qui témoigne pour le témoin ? », au lieu de *Niemand zeugt für den Zeugen*[10].

À dire vrai, il est littéralement impossible de traduire en français l’ambivalence fondamentale du vers de Celan, qui signifie à la fois « personne ne témoigne pour le témoin » (par usage pronominal de *niemand*) et « c’est Personne qui témoigne pour le témoin » (par usage nominal de *Niemand* comme dans le fameux poème *Psalm*[11], c’est-à-dire par un retournement en positif, par substantivation nominale du simple pronominal négatif – Personne –, ce que permet tout à fait la présence logique d’une majuscule en début de phrase). À défaut, donc, d’écrire « Personne ~~ne~~ témoigne pour le témoin », la traduction par une interrogative me semble défendable pour respecter cette irréductible ambiguïté.

Mais ce qui importe surtout ici, c’est que Haenel fait de sa propre fiction du témoin la réponse à la question posée en exergue : qui témoigne pour le témoin ? Personne, c’est-à-dire moi (pourquoi pas moi) ; et d’ailleurs le Karski fictif de la troisième partie répond, à Roosevelt qui lui demande son nom : « Nobody » (« je ne sais pas ce qui m’a pris, au lieu de dire “Jan Karski”, j’ai dit “*Nobody*”[12] »).

Dans cette ruse de la raison romanesque, qui puise aux sources les plus classiques (« mon nom est Personne », Ulysse répondant à Polyphème, c’est même l’une des plus antiques), on peut reconnaître le coup de force d’une autorité auto-instituée, toujours garantie en son fond par l’historiographie – impossible, sur un tel sujet, d’y contrevenir, et c’est tant mieux –, mais sautant dans le vide de la réécriture pour trouver le plein de la réincarnation comme voix. Par la magie d’une « scénographie » spectaculaire (comme la nomme Dominique Maingueneau) en forme d’autorité d’emprunt, ce coup

10. Vers tiré d’*Aschenglorie.* Voir Andrea Lauterwein, « Shoah : le romancier est-il un passeur de témoin ? ». Et la réponse de Haenel (citée par Pierre Assouline, « Délit de citation ») : « J’ai choisi volontairement de traduire par : “Qui témoigne pour le témoin ?”, à l’interrogatif, parce que le “Niemand” de Celan n’a pas le sens d’une interdiction. Au contraire, ce “Niemand” est à entendre comme une désolation, un regret, qu’on pourrait transcrire par : il n’y a donc personne pour témoigner en faveur du témoin ? ».

11. « Personne ne nous pétrit de nouveau de terre et d’argile / personne ne souffle sur notre poussière. / Personne. / Loué sois-tu, Personne. » (« *Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm / niemand bespricht unserem Staub. / Niemand. / Gelobt seist du, Niemand.* ») Selon la traduction que propose Jean-Pierre Lefebvre (dans Paul Celan, *Choix de poèmes*).

12. Yannick Haenel, *Jan Karski*, p. 124.

de force retourne l'indécision du sens en puissance, presque brutale, d'actualisation du passé et d'engagement polémique.

La fin du paradigme indiciaire ?

Ce que cet exemple permet d'entrevoir, c'est une version particulière de l'écriture des témoignages, qui cherche à retrouver en fiction la double dimension nécessaire à son authenticité : « autopsie » et « acoustique », l'empire du regard et la vertu de la voix. L'identification entre *I-witness* et *eye-witness* permet l'incarnation fictionnelle du corps du témoignage.

Cette pratique n'est évidemment pas sans précédent, mais l'actualité du roman a montré une accélération du phénomène et une sensibilité accrue à ce qu'il engendre. Aussi peut-on considérer que cette pratique romanesque soulève de façon nouvelle la question du « régime d'historicité présentiste » de François Hartog[13] – prolongeant aux temps contemporains la critique de l'historicisme menée par Walter Benjamin dès les années 1920 et 1930. Car l'emprise du présent, ici, se manifeste par une alliance étroite entre vision du passé et voix au présent, qui tend à déstabiliser ou affaiblir tant le régime mémoriel classique que le « paradigme indiciaire » (évoqué naguère par Carlo Ginzburg[14] et si important à la fin du XXe siècle), et à conduire le lecteur à juger en tiers des raisons de cette actualité du passé.

Cela ne signifie pas que tout change complètement. Comme le disait très justement Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* : « Jamais des configurations épistémologiques ne sont remplacées par l'apparition d'ordres nouveaux, elles se stratifient pour former le tuf d'un présent[15] ».

Ainsi observera-t-on, chez de nombreux écrivains européens, une évolution/stratification caractéristique en ce sens, comme par exemple chez le grand essayiste allemand Hans Magnus Enzensberger, qui en passant de *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* (un texte pionnier, contemporain de la vogue des

13. François Hartog, *Régimes d'historicité*.
14. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces* et *Rapports de force*.
15. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 215.

témoignages de micro-histoire et largement annonciateur des pratiques ultérieures de transcription romanesque) à *Hammerstein oder der Eigensinn. Eine deutsche Geschichte*[16], conserve une même pratique de la récollection des témoignages en forme de « fiction collective », mais l'assortit exemplairement d'une autorité d'un autre ordre : désormais, le texte ne se contente plus des scolies interprétatives (« gloses ») à l'écart du domaine des témoignages, mais leur associe l'effet autoptique des photographies et, surtout, l'invention acoustique de dialogues posthumes de l'auteur avec la voix même du témoin – nouvelle version de l'entretien avec les morts de la haute tradition renaissantiste :

Conversation posthume avec Kurt von Hammerstein (I)

H : Vous avez voulu me parler ?

E : Oui. Si vous avez un peu de temps.

H : J'ai tout le temps. Mais à quel sujet ?

E : Mon général, je suis tombé sur votre nom partout, à Berlin, à Moscou, au Canada… Votre famille…

H : Ma famille ne regarde personne.

E : Mais l'histoire, si, Herr von Hammerstein, où vous avez joué un rôle important.

H : Vous croyez cela sérieusement ? Deux, trois ans peut-être, ensuite c'était fini, terminé. Vous êtes historien ?

E : Non.

H : Un journaliste ?

E : Je suis écrivain.

H : Ah. Je crains de ne rien entendre à la littérature. Dans la maison de mes parents, on ne lisait pas de roman. Et pour ce qui est de moi, un peu de Fontane et, lorsque j'ai été à l'hôpital, Guerre et paix. *C'est tout.*

E : J'écris un livre sur vous.

H : Est-ce bien nécessaire ?

E : Oui. J'espère que vous n'avez rien contre.

H : Mon vieux professeur de latin prétendait toujours que les poètes mentent.

16. Hans Magnus Enzensberger, *Le bref été de l'anarchie* et *Hammerstein ou l'intransigeance*.

E : Telle n'est pas mon intention. Au contraire. Je veux savoir très précisément comment les choses se sont passées, pour autant que cela soit possible. C'est pour cela que je suis ici[17].

« Être ici » : mais où exactement ? À la frontière entre fiction et non-fiction : dans cet espace brumeux, ce *no man's land* que ne cessent de traverser, pour le plus grand bien du roman contemporain, les errances et les explorations les plus diverses.

On observera également, dans la récente traduction en français du *Mur de Lisa Pomnenka* (qu'accompagne une remarquable étude de Catherine Coquio), la façon dont Otto B. Kraus choisit de recourir, pour sa vertu autoptique, à la fiction d'un journal (celui d'Alex Ehren) : comment traduire, autrement, l'expérience du *Kinderblock* de Birkenau – ce « leurre dans le leurre », ce *block* des enfants inscrit dans le « camp des familles », un camp dans le camp créé en décembre 1943 et où l'apparence précaire et localement aberrante d'une vie familiale « normale » (vêtements, rencontres possibles, cheveux non rasés) était sauvegardée dans la perspective d'une visite éventuelle de la Croix-Rouge (au cas où sa délégation aurait prolongé plus avant son inspection d'aveugles de la ville-vitrine de Theresienstadt, le ghetto Potemkine, le ghetto fantôme progressivement liquidé et dont provenaient, tous les six mois, les nouveaux « élus » du camp des familles à la mort programmée) ? Plutôt que de se livrer à un compte rendu archéologique de la reconnaissance à distance des souvenirs et des traces, Otto B. Kraus choisit la fiction du témoin oculaire pour mieux reconstituer la constellation des mémoires possibles de cette expérience.

Mais encore Otto B. Kraus a-t-il été témoin direct de ce qu'il raconte. Ce qui n'est pas le cas dans le modèle que j'expose ici, et qui vise précisément à rendre compte de l'usage de la fiction du témoin par ceux qui n'ont pas été placés « sous la grande hache de l'Histoire », selon le fameux jeu de mots perecquien.

Ainsi de l'œuvre en cours de la Polonaise Agatha Tuszynska, dont l'écriture en forme d'archéologie indiciaire du secret (le secret de l'identité juive), qui a permis la publication d'*Une histoire familiale de la peur*, cède la place, plus tard, au dévoilement par procuration d'un témoignage auparavant inaudible, dans *Wiera Gran, l'accusée* – un extraordinaire contrepoint dialogique, au risque du scandale, à la mythographie romanesque et cinématographique qui a entouré l'histoire du « pianiste » Wladyslaw Szpilman :

17. Hans Magnus Enzensberger, *Hammerstein ou l'intransigeance*, p. 30-31.

Szpilman « a vaincu ». Je me demande pourquoi je mets ce verbe entre guillemets. Il n'a ni gagné un concours, ni une course, mais parfois il semble que les survivants jouaient entre eux à un jeu perfide. Le jeu des souvenirs – mis en mémoires, mis aux enchères, rapiécés, rêvés ou transformés. Pas de mensonge dans ce jeu. Mais une fiction omniprésente[18].

Agatha Tuszynska dit bien ainsi n'avoir *pas* écrit une biographie, mais avoir raconté l'histoire de Wiera Gran, jusqu'au bout de sa paranoïa délirante, « pour qu'elle soit mise à l'épreuve par quelqu'un qui – comme [elle] – n'a pas vécu la guerre, mais qui par le fait d'implications familiales n'est toujours pas "sortie du ghetto" depuis des années » :

J'ai constamment eu le sentiment d'avancer à travers la matière bourbeuse de sa mémoire, vacillante et changeante, rappelée à la vie souvent dans des contextes contradictoires et à des fins très diverses. Les interprétations des événements antérieurs changent de forme selon un plan inconnu de nécessités inconscientes.

Plusieurs fois je ne savais pas si j'étais en présence de la vérité ou de l'une de ses nouvelles incarnations[19].

C'est le cas encore avec *La fille de l'Est* de Clara Usón, dans lequel la romancière espagnole, s'inscrivant dans le droit fil de la « mondialisation » du roman (par laquelle on écrit désormais plus facilement qu'avant l'histoire alter-nationale), entreprend de raconter une part secrète de la récente guerre serbo-bosniaque en s'arrogeant l'identité mentale de la fille, finalement suicidée, du général Mladic.

Et surtout, je pense ici à l'extraordinaire *Goetz et Meyer* du romancier exilé au Canada David Albahari – peut-être l'un des tout meilleurs romans contemporains sur la hantise du passé : un roman où la strate archivistique, explicite (l'histoire du camp de la Foire de Belgrade), sert de support à un récit imaginaire second, un récit au présent de la hantise du passé, avec « résolutions » paradoxales ou radicales.

Le narrateur, voulant percer le mystère de deux conducteurs de camion à gaz, Goetz et Meyer, bourreaux de presque toute sa famille, en vient à délaisser la quête indiciaire

18. Agatha Tuszynska, *Wiera Gran, l'accusée*, p. 239.
19. Agatha Tuszynska, *Wiera Gran, l'accusée*, p. 394.

(les archives protégeant leur secret[20]) pour « plonger dans la vie des autres comme si c'était [sa] propre vie, ce qui était bien le cas » :

> *Mon intérêt pour eux date de l'époque où j'essayais de combler, autant que je le pouvais, les vides de mon arbre généalogique. J'avais dépassé la cinquantaine, je savais où la vie me menait, il ne me restait qu'à chercher d'où j'étais sorti. J'ai hanté les archives, visité les musées, emprunté des livres aux bibliothèques. C'est ainsi que Goetz et Meyer sont entrés dans ma vie*[21].

Il endosse ainsi progressivement, par lui-même et en lui-même, le rôle et la voix, interchangeables, des deux Allemands, tirés du secret bien gardé de leur passé :

> *Voilà ce qui m'arrive : je m'imagine parler avec des personnes dont je ne connais même pas le visage. Cela devait arriver tôt ou tard. Je ne connaissais pas mieux, il est vrai, les visages de la plupart de mes parents, mais, dans leur cas, je pouvais au moins jeter un coup d'œil sur le reflet de mon visage dans le miroir pour y chercher leurs traits, alors que dans le cas de Goetz et de Meyer je n'avais aucun point de repère. Tout un chacun pouvait être Goetz. Et pourtant, seuls Goetz et Meyer étaient Goetz et Meyer, personne d'autre ne pouvait être à leur place. Rien d'étonnant alors à ce que je me sentisse tout le temps glisser, même en marchant sur un sol plat. Le vide constitutif de Goetz et de Meyer faisait un tel contraste avec le plein de mes parents – sinon celui de leurs personnalités réelles, au moins celui de leur mort – que chacune de mes tentatives d'accéder à ce plein m'imposait de passer d'abord par ce vide. Pour me faire une idée juste des personnes aussi réelles pour moi que mes parents, il fallait que je pusse concevoir tout d'abord des personnages aussi irréels que Goetz et Meyer l'étaient pour moi. Non pas les concevoir, mais les créer. Il m'a donc fallu, impérativement, être parfois Goetz, ou Meyer, pour savoir ce que Goetz, ou Meyer – moi, en fait –, pense de la question que Meyer, ou Goetz – encore moi –, a envie de lui poser. Goetz qui n'était pas Goetz parlait à Meyer qui n'était pas Meyer. En pensant à tout cela, mes mains tremblaient légèrement. Rien de plus facile que de se perdre dans la forêt inextricable de la conscience d'un autre*[22].

---

20. « Les archives de Belgrade conservent la volumineuse correspondance de la Direction juive et du Commandement allemand du camp avec les services compétents de la Mairie de Belgrade relative à l'achat de denrées alimentaires, de matériel médical et de fournitures diverses pour le camp. Au début, je m'appliquais à relever toutes ces données, puis j'ai laissé tomber, perdu parmi des tonnes de denrées alimentaires et des stères de bois de chauffage, horrifié par cette profusion de paperasses bureaucratiques à l'heure où la vie s'écoulait des prisonniers comme l'eau d'un chiffon mouillé » (David Albahari, *Goetz et Meyer*, p. 47).
21. David Albahari, *Goetz et Meyer*, p. 19-20.
22. David Albahari, *Goetz et Meyer*, p. 58-59.

La quête concrète des archives sert ainsi de support à une rêverie dévastatrice et puissante, ironique et sincère à la fois : à une nouvelle *boîte-miroir de la fiction,* où la douleur fantôme d'une généalogie perdue cède la place au glissement hallucinatoire, à l'identification intérieure, déchirante et destructrice, aux bourreaux du camp de la Foire de Belgrade. Au risque de transformer – ironie sous-jacente d'un roman aussi drôle que désespéré, à la façon de Thomas Bernhard – la visite de classe qu'organise le narrateur professeur, devant ses élèves terrifiés, en re-présentance et survivance du terrible passé :

> *Car aussi longtemps que se maintient la mémoire – c'est cela que j'ai en fait voulu leur dire – subsiste la possibilité, aussi infime qu'elle soit, que quelqu'un, un jour, quelque part, parvienne à voir les vrais visages de Goetz et de Meyer, ce à quoi je ne suis pas parvenu. Car aussi longtemps que ces visages ne seront que les reflets d'un vide, et pourront donc tenir lieu de n'importe quel visage, Goetz et Meyer ne cesseront de revenir et de renouveler l'absurdité de l'histoire, laquelle finit par rendre aussi nos vies absurdes. L'arbre généalogique se tait, il ne répond pas. Je me tais moi aussi. Quand certaines paroles ont été dites, ce n'est plus la peine de parler*[23].

C'est une épifiction, si l'on veut, de la disparition, incarnée dans l'autorité-de-papier du roman : un recommencement et un contre-commandement de l'histoire archivée, dans la fiction d'une voix qui est le seul *lieu d'autorité* encore possible, *la seule arkhè* dans laquelle retrouver tout à fait la famille perdue, le lien d'une généalogie irrémissiblement rompue par l'histoire.

À la différence d'un esprit

Aussi ai-je proposé, pour rendre compte de ce glissement vers un type de récit mené par ceux-qui-n'ont-pas-été-témoins, la formule du *roman istorique,* sans h (sans la hache). Ce n'est pas un simple jeu de mots. Je m'en explique enfin : cette distinction diacritique vise à réactiver la différence originelle (liée à une simple différence d'accent : esprit doux ou esprit rude à l'initiale) entre l'*istor* en grec archaïque (que l'on trouve dans l'épopée protohistorique, comme par exemple chez Homère) – au sens, précisément, de témoin

23. David Albahari, *Goetz et Meyer*, p. 138.

oculaire (celui qui a vu et qui « prend les dieux à témoin en les invitant à voir[24] », comme le définit Émile Benveniste dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*) – et l'*histor* en grec attique – au sens de l'historien selon Hérodote (qui permet de définir par la suite l'*historia* comme une enquête de type judiciaire[25]).

L'usage est d'utiliser une seule translittération, *histor avec un h,* pour les deux acceptions (comme le fait Hartog dans *Le miroir d'Hérodote*), mais je propose de réactiver la distinction pour rappeler, comme Benveniste l'avait fait, qu'*ístôr* se rapporte d'abord à *idêin (*« voir »), et que le passage de l'istor(-témoin) à l'histor(-juge) s'est fait progressivement, par l'intermédiaire d'une hésitation de sens. Ainsi Benveniste cite-t-il *Iliade* 18, 498-501, où l'occurrence d'*histor* s'apparentait au « juge-arbitre » (préparant l'*arbiter* latin, le témoin-arbitre, le *témoin en tiers* pouvant juger et non plus le témoin-*martyr*) – ou plus précisément, selon Hartog qui commente ce même passage, au « garant », « proche en cela du *mnêmôn,* l'homme-mémoire » ou du « maître de la parole » qu'est Périandre : ni témoin ni enquêteur, mais « un maître de la parole, qui va constituer les marins en témoins de ce qui s'est réellement passé[26] ».

« Tout se joue à moins d'une lettre : à la différence d'un esprit » disait Jacques Derrida (lequel écrivait volontiers *istor,* comme par exemple dans *Donner le temps*).

C'est précisément ce passage-là, ce glissement de sens et de rôle dont le roman contemporain, dans son entreprise de transcription de l'histoire, est en train à mon sens d'inverser le cours – en passant du roman d'une subjectivité attachée à remonter par l'enquête le temps de l'histoire (roman de l'historien), à la fiction pleine du témoin oculaire, ou du « martyr » au sens étymologique (roman istorique). Et peut-être est-ce bien précisément cette place interstitielle, entre deux garants (entre le *témoin oculaire* et l'*arbitre,* entre son narrateur et son lecteur) que cherche à occuper l'ingénieux auteur de la fiction du témoin, en faisant de son texte le moyen d'une exposition imaginaire du témoignage : d'une autopsie, au présent, du passé.

24. Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, p. 173-175.

25. Voir sur ce point François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*.

26. François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, p. 25-26.

Conscription et contrarchivation

Faut-il voir, dans cette évolution présentiste d'un genre particulier, un dernier tour de passe-passe de la « métafiction historiographique[27] » postmoderne ? De fait, l'on pourrait facilement envisager que le coup de force d'une autorité d'emprunt ne soit qu'un feu de paille lié à la réactivation anachronique et ironique, typiquement postmoderne en somme, du « roman historique ». *À la lettre près* (c'est peu et beaucoup à la fois[28]) et à la différence d'un esprit, le roman *istorique* affiche sa parenté avec la narration-spectacle de son ancêtre, au risque d'une même tentation illusionniste par actualisation des événements[29]. Qui plus est, il tend à réhabiliter un modèle théorique qui a servi au roman historique du XIXe siècle : celui de Thucydide, faisant de la vue le critère de la vérité et promouvant, contre l'enquête, l'idée d'« inscription » et de « composition » attachée à l'usage du verbe *suggrâphein*[30].

Mais si l'on remarque que *suggrâphein* signifie non seulement, littéralement, « écrire avec » au sens d'inscrire ou composer, mais aussi, en un sens plus fort : « conscrire » (comme on parle de conscrire les faits, ou encore de conscrire les recrues dans l'armée), on entendra mieux ce qui écarte ce modèle du sillage postmoderne, et qui le rend proprement *épimoderne.*

Car il s'agit non plus seulement de composer ironiquement avec les témoignages, mais bien plutôt de les engager, par écrit, dans l'espace polémique de la mésentente démocratique, de les réquisitionner, en somme, y compris si nécessaire par l'exercice d'une certaine violence, dans le présent. Et c'est bien la violence de cette « survivance » du passé, le coup de force d'une telle réquisition qui a pu, dans le cas de *Jan Karski,* susciter de telles réactions.

---

27. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*.
28. Il suffit de penser pour s'en convaincre à la façon dont un romancier comme Laurent Binet cherche à compenser, en poussant les effets spéculaires aux limites du possible, l'absence au-dessus de sa tête de la grande H, dans *HHhH* [pour *Himmlers Hirn heißt Heydrich*].
29. Voir Hans Robert Jauss, « L'usage de la fiction en histoire », p. 96.
30. « Thucydide [récuse] l'*historiê* de son prédécesseur Hérodote (où, pourtant, l'étymologie mêlait voir et savoir) au profit du verbe *suggrâphein.* […] L'œuvre n'est plus la manifestation d'une enquête mais une inscription, une rédaction, une composition aussi » (François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, p. 33).

On pourra d'ailleurs retrouver un écho de ce débat autour de l'œuvre de Svetlana Alexievitch, récente prix Nobel de littérature. Au rebours des attaques dont elle a pu faire l'objet en Russie et en Biélorussie soviétiques et post-soviétiques, cette consécration internationale démontre la reconnaissance d'une écriture-commentaire en marge de la recollection des témoignages, et d'une pleine autorité du *montage* (un plein exercice de la *dispositio*) : à l'exemple des *Cercueils de zinc* sur les guerres soviétiques en Afghanistan, ou de l'impressionnant *Fin de l'homme rouge*, tout repose sur une recomposition rhapsodique des voix personnelles susceptible de faire entendre la voix collective.

Le processus de sélection, de réécriture et de disposition est de fait un processus essentiel, volontaire, orienté : c'est un processus de « composition » de l'archi-vocalité du témoignage, liée à l'impossible objectivité du témoignage historique ; c'est aussi un processus politique, qui vise à reconstituer un *forum démocratique* dans l'espace du texte.

L'archive est ainsi produite, autant (ou plus) qu'elle n'est reproduite, par la simple autorité de la transcription comme montage des témoignages et surpiquage d'interprétation – coutures légères aux franges du texte principal, discours personnel aux bords du grand discours collectif, jeu d'épigraphes, prologues et épilogues à la périphérie de la voix anonyme.

« Témoin de témoins », l'auteure est bien celle qui fait résonner la voix collective (soulevant la chape de silence du discours officiel) ; et cette maïeutique, dont le texte est le fruit, fait d'elle une instance destinataire du discours collectif, et aussi *dépositaire* de sa vérité secrète (par le motif double, juridique et chrétien, de la déposition, envers de l'« autocritique » des temps soviétiques).

Mais elle est aussi une instance de régie (auteur impliqué) pour un « genre des voix » : la texture, ou tessiture, complexe et organisée des témoignages fait de la collection des voix une voix unique aux modulations diverses (celle de l'*Homo Sovieticus* dans *La fin de l'homme rouge*) – « qui sommes-nous ? » apparaissant comme la question fondamentale de chacun des livres de Svetlana Alexievitch.

Et ce, au risque peut-être de l'impression que l'on prive les « vrais » témoins de leurs témoignages, ou que l'on trahit leurs voix en les composant ainsi – ou plus précisément en les *conscrivant* ainsi. C'est ce que font apparaître notamment les procès racontés en épilogue des *Cercueils de zinc* : les procès des témoins (génitif subjectif, génitif objectif), au nom de quelle vérité ? littérale ou oblique ? pour éviter la « honte » ou pour éviter cette vérité (la Vérité ?) dont la honte n'est que le symptôme[31] ?

31. Svetlana Alexievitch, *Les cercueils de zinc*, p. 277 et 288.

Je proposerais d'appeler cela une « contrarchivation » : par dédoublement du texte en copie (citation) et commentaire, aux fins d'une réécriture palimpseste (ou d'une réinterprétation) du substrat archivistique, y compris le plus récent. À la fois réemploi et déconstruction des modalités antérieures d'énonciation littéraire, le texte produit un commentaire de l'archive par le biais d'une structure « feuilletée » (comme disait Michel de Certeau[32]), où l'archive ne sert plus seulement à produire de la fiabilité pour le récit : elle sert aussi et surtout à récuser les faux-semblants de l'énonciation, à mettre en question la possibilité d'une légitimité du récit traditionnel, à accentuer la crise du crédit qui touche la parole publique, en obligeant le discours littéraire à réinstituer sa propre autorité sur les ruines de la rhétorique collective.

Bien entendu, demeure toujours le risque d'une mécompréhension de ce qui se joue là, dans la conscription des témoins du roman épimoderne.

Je prendrai, pour finir sur ce point, l'exemple de *La petite communiste qui ne souriait jamais* de Lola Lafon : un roman *istorique* portant sur l'histoire de Nadia Comaneci, et qui conteste, de façon très symptomatique, les lignes de partage conventionnel entre fiction et non-fiction, en jouant sur le brouillage de la frontière entre archive et imagination.

De fait, comme l'indique l'avant-propos :

> La petite communiste qui ne souriait jamais *ne prétend pas être une reconstitution historique de la vie de Nadia Comaneci. Si les dates, les lieux et les événements ont été respectés, pour le reste, j'ai choisi de remplir les silences de l'histoire et ceux de l'héroïne et de garder la trace des multiples hypothèses et versions d'un monde évanoui. L'échange entre la narratrice du roman et la gymnaste reste une fiction rêvée, une façon de redonner la voix à ce film presque muet qu'a été le parcours de Nadia C. entre 1969 et 1990*[33].

Ainsi, conformément à la stratégie du roman istorique, la convocation ostensible des archives (ce que j'appelle l'« inarchivation ») dans ce qui semble de prime abord être une enquête biographique sert de support à cette fiction de communication, voire de maïeutique confessionnelle avec le personnage historique. L'auteure correspond et

32. « Se pose comme historiographique le discours qui “comprend” son autre – la chronique, l'archive, le document – c'est-à-dire celui qui s'organise en texte feuilleté dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir » (Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, p. 111).

33. Lola Lafon, *La petite communiste qui ne souriait jamais*, p. 9.

dialogue avec Nadia Comaneci, dispute de la façon dont le régime roumain a manipulé à l'envi son corps d'enfant pour en faire un mythe national et un objet de fantasme international.

Or cette fiction de communication, parce qu'elle est placée sur le même plan que la convocation des archives (voire au-dessus d'elle – en en rectifiant la fausse lecture par l'histoire), en devient tellement crédible qu'elle fait oublier au lecteur l'avertissement de l'avant-propos. Ainsi les lecteurs réels de Lola Lafon ont-ils pu s'étonner devant elle, lors de rencontres publiques, du fait qu'elle ait pu réussir à entretenir une telle correspondance avec Nadia Comaneci…



Ce n'est pas une question de « mauvaise » lecture, ou d'incompétence, au contraire : tout se passe comme si s'établissait progressivement une sorte de contrat de lecture qui modifiait le partage archive/fiction établi dans le pacte liminaire, au profit d'un récit capable seul de renverser *en crédit* singulier le scepticisme généralisé de la reconstitution du passé et de la relativité de ses « versions ».

Et tout cela sert, derrière le jeu de cache-cache avec la réalité historique, l'ambition de faire entendre une voix inaudible, de porter à la surface la profondeur d'un sous-texte caché sous les strates archivistiques disponibles : l'histoire « authentique » de la Roumanie communiste sous Ceausescu, dissimulée sous la légende dorée de la Petite Fée ; en même temps que l'histoire mondiale de l'assignation sociale et politique d'un corps féminin corvéable à merci (et là ce n'est pas seulement l'histoire du communisme qui est visée).

C'est la réécriture *istorique* de l'archive absente d'une dictature contemporaine. Et c'est aussi, pour Lola Lafon, une lutte avec soi-même, et avec le fantasme imposé par la société à son propre corps, par double spéculaire interposé :

> *Il était une fois une histoire, cette histoire-là dont j'envoie consciencieusement chacun des chapitres à celle qui en est l'actrice et la spectatrice. Elle note, juge, exige la révision de*

quelques passages ou applaudit. Elle tient ma main qui écrit son histoire, m'encourageant à croire et écrire ce qui est parfois inexact, elle le sait sûrement[34].

Soit : contre la « grammaire d'arraisonnement[35] » (Derrida) du corps féminin, l'écriture conçue comme acrobatie et voltige, gymnastique libératrice, « performance » comme dans les lectures-concerts qui accompagnent le livre désormais, et qui engagent, de plusieurs façons, la voix personnelle de l'auteure, en risquant son crédit propre dans la hiérarchie de valeurs des discours historiques.

---

34. Lola Lafon, *La petite communiste qui ne souriait jamais*, p. 234.

35. « Ni la physique, ni la phonétique, ni la linguistique, ni la psychanalyse, ni la philosophie ne nous apprennent quoi que ce soit de cette essence de la voix. Ils ne se contentent pas de la sous-entendre, ils en construisent la "grammaire" (non seulement celle qui distingue des voix, l'active, la passive ou la moyenne) pour assurer des identités locales, des corps ou des âmes, des sujets, des "moi" – ou des sexes allant par deux. Ces grammaires d'arraisonnement, vous les décèleriez partout, dans le registre social, politique, économique, juridique, sexuel, logique ou linguistique. » (Jacques Derrida, « Voice II », p. 172-173.)

UN QUASI-PASSÉ

> Un exilé, c'est un réfugié avec
> une bibliothèque.
>
> Zia Haider Rahman

Les usages que fait le roman du passé, en tant qu'exercice au présent de ses mémoires possibles, entretiennent donc avec le savoir de l'historiographie un rapport polémique, volontiers conflictuel, dont la mise en scène narrative peut servir des ambitions très diverses : qu'il s'agisse, comme on l'a vu, de la remise à vif d'une mémoire sclérosée, au risque de la fictionnalisation de l'archive et de l'exposition ironique d'une autorité personnelle ; ou bien qu'il s'agisse, comme ailleurs chez Jonathan Littell par exemple (*Les bienveillantes*), du déplacement fantasmatique de la scène judiciaire et de la fiction d'une mémoire totale permettant en filigrane, à travers la figure spéculaire et paradoxale du bourreau-historien, la célébration de soi comme écrivain.

Dans ces deux cas, la « bibliothèque » historiographique sert de support et de faire-valoir au savoir de la littérature – tout fragile et discutable qu'il est. Que se passe-t-il en revanche quand le champ historique considéré n'est pas encore balisé par les rayonnages de cette bibliothèque, et que l'accélération de sa « chronique » oblige à puiser dans d'autres ressources ?

Pour prétendre parvenir à un exercice sensible et efficace des mémoires possibles de l'histoire, le roman contemporain doit aussi aborder, à son tour et à sa manière, le champ d'un savoir relevant ouvertement de « l'histoire des temps présents », voire de « l'histoire immédiate » en l'absence de toute archive instituée. La mémoire, configurée par la littérature sur le fondement de la quête d'un texte virtuel, peut ainsi porter sur le passé le plus proche, ou sur le *présent conçu comme un quasi-passé*

dont la dimension intime, subjective et exemplaire se déploie dans l'espace même du roman.

Cette idée peut être illustrée à travers trois romans d'écrivains originaires de l'ancienne Yougoslavie, confrontés à l'expérience des guerres de démantèlement de leur pays et conduits à l'exil : deux romans d'auteurs que j'ai déjà commentés ici – *L'homme de neige* de David Albahari (dont la langue d'écriture est le « serbe » – dit Gallimard – ou, pourrait-on dire aussi, le « diasystème slave du centre sud », ou le bosniaque-croate-serbe, selon que l'on veuille ou non insister sur des différences que l'histoire a rigidifiées depuis la chute du régime titiste et les guerres intercommunautaires) ; et *De l'esprit chez les abrutis,* du Bosniaque exilé à Chicago Aleksandar Hemon – dont la langue d'écriture est, cette fois, l'anglais ; et enfin, *Le ministère de la douleur,* de la Croate exilée en Hollande Dubravka Ugrešić (dont la langue d'écriture est le « serbo-croate » – dit Albin Michel – ou le « diasystème slave du centre sud », ou le bosniaque-croate-serbe, etc.).

Ce sont trois récits complémentaires de l'exil « yougoslave », attachés à faire le portrait subjectif des doubles fictionnels des auteurs – qu'ils soient narrateurs (avec effacement onomastique) chez Albahari, Ugrešić et dans certaines nouvelles de Hemon, ou qu'ils occupent toutes les places du récit au fil des autres nouvelles chez Hemon[36].

Dans ces trois séries de récits, l'absence au temps présent de la nation yougoslave s'écrit comme douleur fantôme de l'histoire, en faisant de la citation ironique de la littérature le moyen de figurer, sinon de mesurer cette douleur.

36. La plupart des récits de Hemon sont accompagnés de signaux intra- et paratextuels ainsi que de discours péritextuels d'identification autobiographique. Et si le nom de Hemon apparaît directement (mais aussi ironiquement) comme étant celui du narrateur dans la généalogie mythico-historique que constitue « Échange de propos plaisants » (« Il commença par les Hemon de l'Illiade, leurs hauts faits et leur participation à l'incendie de Troie » ; Aleksandar Hemon, *De l'esprit chez les abrutis*, p. 123), il surgit seulement, dans les nouvelles de forme autobiographique comme « Sorge et son réseau d'espions », en contrepoint plus ou moins cocasse du récit (« Herr Alexander Hemon, un chercheur attaché aux archives du ministère des Affaires étrangères allemand, affirme que le docteur Richard Sorge… » ; Aleksandar Hemon, *De l'esprit chez les abrutis*, p. 83) ; et dans la grande nouvelle de l'exil, « Blind Josef Pronek and Dead Souls », le double fictionnel de l'auteur a statut de protagoniste d'un récit extradiégétique – Josef Pronek devenant l'alias hétéronymique, le « nom de scène » fictionnel de l'auteur.

Les coquilles vides

Pour illustrer cette idée, je partirai d'abord du « lieu commun » (au sens propre) qu'est la mise en fiction de l'expérience autobiographique de l'exil – ou plus rigoureusement de l'émigration : il ne s'agit pas, en effet, d'un exil strictement nécessaire pour des raisons politiques[37], mais d'une émigration liée à un faisceau de raisons – politiques, éthiques, esthétiques, linguistiques – suscitées par le déchirement et le démantèlement du pays, comme dans cette citation de *L'appât* :

> *Je me suis dit que mon pays était en train de se désintégrer parce que le fait que tout le monde y parlait la même langue dérangeait quelqu'un, encore que le pluriel conviendrait mieux ici. Pour cette raison Dieu a détruit la tour de Babel, alors qu'ici, dans mon pays, on faisait sauter les mosquées, on incendiait les monastères, on démolissait les églises. Si Dieu avait été content de ce qu'il avait fait, il était difficile d'interdire ce plaisir à d'autres. […] Puisque j'avais continué de croire à cette langue commune, […] je vivais dans une histoire qui n'existait plus, dans un temps dont tous disaient qu'il n'avait jamais été. Un homme dans cette situation, lui ai-je dit, n'a d'autre possibilité que de partir en exil volontaire, devançant ainsi ceux qui l'y enverraient de force*[38].

L'occasion est ainsi saisie de fuir l'échec historique de la séparation néo-babélienne des peuples de l'ex-Yougoslavie, sous la forme d'une émigration accompagnée – dans le cas des narrateurs d'Albahari et Ugrešić – d'un accueil universitaire et d'une culture intempestive de la langue « serbo-croate », ou à l'inverse – dans le cas du protagoniste des nouvelles d'exil de Hemon, Josef Pronek – de l'intégration sur le tas au mirage nord-américain et à la langue qui doit lui donner vie. Ces personnages obtiennent statut commun d'émigrants au sens où W.G. Sebald l'entendait (*Ausgewanderten*), c'est-à-dire promis à la contemplation à distance des dévastations de l'histoire[39]. Et en effet, dans cette position à distance qui transforme les bruits de l'histoire en simple bruit de fond, les protagonistes ont la sensation d'avoir affaire non pas tant à la nostalgie de l'exil

37. Peut-être les romans les plus engagés dans cette direction sont-ils chez David Albahari, *Sangsues* et *Mrak [Ténèbres]* ; et chez Dubravka Ugrešić, dans une moindre mesure, *Le musée des redditions sans condition*.

38. David Albahari, *L'appât*, p. 96-97.

39. Selon la belle citation lucrécienne de Joseph Conrad qui apparaît en épigraphe dans *Les anneaux de Saturne* de W.G. Sebald : « Il faut surtout pardonner à ces âmes malheureuses qui ont élu de faire le pèlerinage à pied, qui côtoient le rivage et regardent sans comprendre l'horreur de la lutte et le profond désespoir des vaincus » (p. 9).

(car de fait il n'y a pas de « retour » possible dans un pays qui n'existe plus), que plus proprement à une certaine forme de mélancolie, au sens où la mélancolie de l'écrivain ne consiste pas dans le regret d'un passé perdu mais plutôt, voire au contraire, dans la conscience intime et articulée du temps de la perte, dans le travail d'une conscience attachée à dire, coûte que coûte, cette logique de destruction du passé[40].

Mais à cette définition s'ajoute la figure très particulière, dans ce corpus « bosno-serbo-croate », d'une ironisation (auto-ironisation) de la position à distance et en surplomb de la mélancolie même : en effet, le second lieu commun des textes consiste dans le portrait romanesque à charge d'une figure autofictionnelle de l'écrivain (raté) émigré – ou du professeur de langue et littérature serbo-croate dans le cas de la narratrice d'Ugrešić. Ce qui n'est certes pas la même chose si l'on entend le narrateur de *L'homme de neige* vitupérer contre l'enseignement de la littérature devenue « constructions, coquilles architectoniques, squelettes du langage » –, mais ce qui n'est pas si différent dès lors que la langue et la littérature mêmes sont à réapprendre comme un langage d'enfance perdu. Le même confesse, peu après sa « sortie » antiprofessorale : « Chaque pensée [...] me laissait vidé, brisé, pareil à une coque, à une épave, ou plutôt à des coques, à des épaves auxquelles tous ces êtres et toutes ces pensées se réduisaient aussi[41] ».

Coques échouées et coquilles vides, les pensées et les mots de l'écrivain émigré le confrontent sans cesse à une triple impuissance : celle de l'écartement géographique, de l'écartèlement historique et de l'écart linguistique. Chacun des romans fait ainsi l'anatomie ironique de ce triple déplacement, de cette triple défamiliarisation, où l'exil d'une langue – défaite préalablement par l'histoire, selon la narratrice du *Ministère,* en « dialectes soutenus par une armée » – devient le « traumatisme commun » des émigrants[42].

Ce triple éloignement se traduit surtout par une faillite de l'expression et du sens, et donc par une crise de l'identité et de l'écriture de soi. Ainsi la pratique systématique de l'autocitation chez Albahari, sous forme de discours rapporté à la manière de Thomas Bernhard (ai-je dit, ai-je pensé), fait-il du roman tout entier une mise à distance de soi, et du narrateur une simple instance d'enregistrement de sa propre déroute en tant que

40. « Les souffrances endurées, toute l'œuvre de destruction dépassent largement notre faculté de représentation. [...] Ce soir-là, à Southwold, comme j'étais assis à ma place surplombant l'océan allemand, j'eus soudain l'impression de sentir très nettement la lente immersion du monde basculant dans les ténèbres » (W.G. Sebald, *Les anneaux de Saturne*, p. 106-107).

41. David Albahari, *L'homme de neige*, p. 25 et 28.

42. Dubravka Ugrešić, *Le ministère de la douleur*, p. 60.

protagoniste de son histoire. Le récit de l'exil file ainsi les figures de la séparation, de l'aphasie babélienne, de la démultiplication des identités, du surgissement incontrôlé de la violence à travers la distance de la médiati(sati)on.

Des innombrables citations qui pourraient être livrées à l'appui de cette idée, je reprendrai seulement un passage de *L'homme de neige* – le fragment-racine de la citation précédente sur la conscience brisée comme une épave :

> *Tout a été si soudain, me suis-je dit, aussi bien mon départ que mon arrivée, l'arrivée surtout, je n'ai pas encore eu le temps de me ressaisir, je suis encore pareil à une suite de scènes maladroitement assemblées par un monteur inexpérimenté, comme si ma vie se disloquait en même temps que l'histoire de mon pays, de mon ex-pays, ai-je dû ajouter ; comme si je n'étais plus un seul homme, un être, mais plusieurs hommes et plusieurs êtres, si bien que je voyais chaque chose simultanément sous des angles différents, en une infinité d'instants démultipliés, de sorte que chaque pensée devenait aussitôt une multitude de pensées, semblables, mais suffisamment différentes pour m'empêcher d'en accepter aucune, ce qui, en définitive me laissait vidé, brisé, pareil à une coque, à une épave, ou plutôt à des coques, à des épaves auxquelles tous ces êtres et toutes ces pensées se réduisaient aussi*[43].

Cette même idée trouve également à s'exprimer, d'une autre façon, dans la nouvelle de Hemon intitulée « Une pièce de monnaie » (*A coin*) – nouvelle consacrée à la figure de la bibliothécaire de Sarajevo, dont le témoignage (sur le siège de la ville et la terreur suscitée par les tirs de *snipers*) lui parvient au hasard des courriers, faisant de la distance géographique non seulement une séparation historique, mais aussi une fracture temporelle et ontologique :

> *Les lettres d'Aida sont rares, elles surviennent à l'improviste, en échappant au siège de la ville grâce aux convois de l'*ONU*, aux correspondants étrangers et aux transports de réfugiés. […] Il est possible qu'elle ait disparu, qu'elle se soit déjà transformée en fantôme, un non-être – pour ainsi dire un personnage de fiction – et que je sois en train de lire sa missive comme si elle était vivante, sa voix résonnant dans ma cervelle, des visions d'elle se projetant devant mes yeux, sa main formant des lettres incurvées*[44].

Le lieu commun de l'émigration de l'écrivain définit donc une crise de la transcription de l'expérience historique : il situe l'écriture là où l'expérience n'est plus définie que comme écho d'un vide, épreuve d'un blanc, résonance d'un objet manquant – qu'il

43. David Albahari, *L'homme de neige*, p. 28.

44. Aleksandar Hemon, *De l'esprit chez les abrutis*, p. 137.

soit immédiatement passé et proprement disparu comme chez Ugrešić, ou médiatement contemporain et improprement apparu comme chez Hemon. L'écriture se tient là où l'expérience est devenue le lieu du « syndrome du membre fantôme », d'une douleur fantôme de l'histoire que le mot « nostalgie » ne désigne que très imparfaitement – pour reprendre une réflexion de la narratrice d'Ugrešić déjà citée en illustration de cette idée au chapitre du « Secret ».

« Il ne regrette pas ce qui n'est plus, mais ce qui aurait pu être » – écrit de son côté David Albahari dans *Globe-trotter*[45] : il s'agit d'une nostalgie à l'irréel du passé, de la douleur fantôme d'une histoire qui n'a pas eu lieu.

L'incendie de la bibliothèque et les papillons d'argent

Aussi l'écriture, pour pouvoir définir ce vide du passé, entreprend-elle de le *retourner comme un gant* (cette image sarrautienne est employée à plusieurs reprises par Dubravka Ugrešić dans *Le musée des redditions sans condition*) : dans la sensation artificielle de la douleur fantôme, la littérature mobilise son ironie propre contre l'ironie de l'histoire – et ce, par quelques motifs particuliers.

Le premier de ces motifs est d'abord littéralement référentiel : c'est celui de l'incendie de la bibliothèque universitaire de Sarajevo. Ce motif se retrouve au cœur de plusieurs récits, comme dans cette citation du *Ministère de la douleur* :

> *Quand vous avez parlé d'histoire des littératures, vous avez négligé de dire à voix haute que toute cette histoire littéraire, elle s'était transformée en une tonne de charbon, au sens réel et symbolique, alors que s'écroulait la Bibliothèque nationale de Sarajevo. Les livres étaient jetés dans les conteneurs à ordures, les livres brûlaient, camarade. La voilà, l'histoire culturelle vraie des peuples de Yougoslavie. Un bûcher*[46].

Que l'incendie de la bibliothèque marque symboliquement le début de l'errance géographique et de la réinvention littéraire, nous le savons au moins depuis Cervantes. Chez Hemon, l'usage de ce motif rappellerait aussi, dans un premier temps, celui de

45. David Albahari, *Globe-trotter*, p. 80.

46. Dubravka Ugrešić, *Le ministère de la douleur*, p. 263.



la bibliothèque de Leipzig dans *La route des Flandres* de Claude Simon[47] : qu'importe l'autodafé de la culture à l'heure où c'est la réalité même qui s'embrase[48] ?

Dans les termes de Hemon, cela devient : qu'importe l'incendie de la bibliothèque de Sarajevo à l'heure où les *Œuvres complètes* de Conrad peuvent tout au mieux contribuer à chauffer un appartement dans Sarajevo assiégée – comme le rêve Josef Pronek depuis la distance de l'exil[49], avant de le vérifier lors de son retour à Sarajevo, après la fin du siège :

> Il décida de partir pour Sarajevo, comprenant que c'était ce qu'il avait de mieux à faire […]. Voici donc les expériences qu'il a connues : […]
>
> *Voilà le cinéma où j'ai vu* Apocalypse Now *pour la première fois. Incendié. […]*
>
> *J'ai traversé l'appartement de mes parents, en touchant tout partout : […] les œuvres complètes de Joseph Conrad, disparues pour moitié, brûlées dans le poêle*[50].

---

47. Claude Simon, *La route des Flandres*, p. 211.

48. Voir aussi Milenko Jergović : « Cela n'a aucun sens d'empêcher les flammes de dévorer ce que l'indifférence humaine a déjà anéanti. » (« La bibliothèque », p. 181.)

49. « Tout à coup il se rendit compte qu'à Sarajevo, à toute heure, des gens mouraient, et s'ils mouraient cela signifiait qu'après ils ne seraient plus en mesure de faire tout ce qu'ils avaient envie ou besoin de faire. […] Il comprit que sa vie précédente était complètement hors d'atteinte, et qu'il pouvait la réinventer en totalité, se créer une légende, comme un espion. Il faisait des rêves qui mettaient en scène ses parents : au cours d'une partie d'échecs, son père sacrifiait une tour, et Pronek le priait de n'en rien faire, car cela le mettrait échec et mat ; quant à sa mère, elle retirait des livres des rayonnages, arrachait les pages illustrées de photos, avant de les brûler dans le poêle en fer, parce qu'elle avait tout le temps froid » (Aleksandar Hemon, *De l'esprit chez les abrutis*, p. 222).

50. Aleksandar Hemon, *De l'esprit chez les abrutis*, p. 232-235.

Par un effet de miroir, l'incendie du cinéma matérialise à la fois la perte de l'enfance, la logique répétitive des destructions de guerre, et la pratique hypertextuelle de la réactualisation-consomption du modèle conradien[51] (*Apocalypse Now* étant déjà une réécriture de guerre de *Heart of Darkness*).

Or si les œuvres de Conrad ont brûlé à Sarajevo, elles ne cessent pour autant de revenir en fragments, en éclats, en « avertisseurs d'incendie » (dirait Walter Benjamin) dans le récit de l'exil – et ce, avec toute la dérision de l'ironie, comme au premier moment de l'émigration, au moment où il arrive à Chicago et où, à l'homme qui lui demande comment s'est passé son voyage, il répond, sans que son interlocuteur le comprenne : « Ça s'est passé comme le voyage de Marlow quand il va rendre visite à Kurtz[52]. » Dans le roman de Hemon, les empreintes de l'histoire viennent ainsi coïncider avec les fragments des livres incendiés dans la bibliothèque de Sarajevo – fragments avec lesquels Hemon joue savamment, sous une forme ironique, en les rattachant au motif des papillons[53] : livres-papillons épinglés à la manière de Vladimir Nabokov dans la nouvelle titre[54] ; livres-papillons également évoqués dans la très belle nouvelle (« Sorge et son réseau d'espions ») consacrée à l'enfance et à la figure du père emprisonné par le régime titiste – père que l'enfant prend pour un espion analogue aux héros de son livre sur les *Espions de la Deuxième Guerre mondiale*. La nouvelle se dédouble en donnant en note le revers légendaire (l'histoire de Richard Sorge, l'espion soviétique) de l'histoire pitoyable du père, et mentionne ainsi, au moment où le père, ingénieur, rapporte d'URSS

51. L'incendie du cinéma, écho de celui de la bibliothèque, affiche et annule tout à la fois les divers modes de distanciation artistique de l'expérience. Déjà, dans la première mention de la combustion des livres, le héros de la nouvelle « Blind Joseph Pronek and Dead Souls » prenait conscience de son statut d'exilé et du glissement qui s'opérait dans son appréhension de la réalité : glissement dans la contemplation des événements par la médiatisation des images (photographies, reportages), dans le rêve du présent et dans la réinvention du passé.

52. De même chez Albahari, dont le narrateur est campé de façon plus grave en Marlow désœuvré : « Si j'avais été à la recherche du mot juste, je me serais décidé pour "horreur", me suis-je dit, mais je n'étais pas à la recherche de mots. Je marchais parmi les empreintes de l'histoire, parmi les images usées du passé, les laissant toutes parler leur langage » (*L'homme de neige*, p. 71).

53. Motif que l'on peut également retrouver dans la nouvelle « Le papillon » de Boris Pahor. Pahor a assisté enfant à l'incendie de la Maison de la culture slovène par les fascistes italiens, en 1920.

54. « Sur le bureau, une même panoplie de livres – trois ouvrages, ouverts comme des papillons épinglés, à plat ventre contre la surface du bureau, l'échine saillante, comme s'ils allaient se lancer dans une série de pompes – s'était trouvée sur son pupitre, autrefois » (Aleksandar Hemon, *De l'esprit chez les abrutis*, p. 230).

un télégraphe portatif, la façon dont Sorge utilisait, pour chiffrer ses messages, une édition des œuvres complètes de Shakespeare :

> *Max Klausen : « Nous transmettions le numéro que portait la pièce dans le livre (nous l'appelions "le Livre"), puis le numéro de l'acte, ensuite celui de la scène sur laquelle le code de brouillage serait basé. Je n'avais jamais lu Shakespeare avant et je le trouvais très ennuyeux, mais Sorge, lui, était capable de citer de longs passages de n'importe laquelle de ses pièces. Je me souviens qu'une fois nous nous sommes servis d'un extrait, je ne me rappelle plus de quelle pièce il était tiré, où figurait une phrase sur les "espions de Dieu". Sorge récita le passage entier (je me souviens aussi de papillons dans ce fragment) et puis il ajouta : "Nous sommes espions de Dieu, sauf qu'il n'y a pas de Dieu", ça nous a amusés et ça nous a fait rire comme des fous*[55] *».*

Les livres sont ainsi identifiés aux *gilded butterflies* du *King Lear*[56] qui servaient de code à Richard Sorge : à travers le chiffrage littéraire de l'espion, le narrateur entreprend de déchiffrer son souvenir d'enfance et le mystère de ce père qui tout à coup n'est plus « bien en cour ». Et ces papillons font écho aux « papillons égarés » que l'enfant cherche à attraper pour oublier que son père se meurt dans une prison titiste[57] – tandis que,

55. Aleksandar Hemon, *De l'esprit chez les abrutis*, p. 61.

56. Shakespeare, *King Lear,* V, 3 (p. 264-267) :

[…] *so we'll live,*	[…] ainsi nous allons vivre,
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh	Et prier, et chanter, et raconter de vieilles histoires, et rire
At gilded butterflies, and hear poor rogues	Des papillons d'argent, et puis écouter les pauvres fripouilles
Talk of court news; and we'll talk with them too,	Nous rapporter les nouvelles de la cour, et avec eux aussi nous nous entretiendrons
Who loses and who wins; who's in, who's out;	De qui perd et de qui gagne, de qui est bien en cour, de qui ne l'est pas,
And take upon's the mystery of things,	Et nous percerons le mystère des choses
As if we were God's spies.	Comme si nous étions les espions de Dieu.

57. « Au printemps 1979, mère et père restèrent deux heures assis sur le banc, muets presque tout ce temps, tandis que moi, pour Hanna, j'attrapais des papillons égarés » (Aleksandar Hemon*, De l'esprit chez les abrutis,* p. 96).

comme eux, plus tard, les « paillettes » (*motes*) de « la cendre refroidie des livres » flottent autour de l'amie bosniaque qui se tient debout dans la bibliothèque détruite[58].

Ces papillons d'argent des livres consumés s'inscrivent dans le roman comme la citation du passé perdu ; et l'on pense peut-être à la façon dont s'évanouissait déjà dans l'air du *Jardin des plantes* « la partie brûlée friable, d'un noir argenté, et gaufrée[59] » des archives de Churchill ; ou encore au « flocon de suie semblable à un petit lambeau de soie noire, léger comme une plume » des manuscrits brûlés d'Apollo Korzeniowski, le père de Conrad, dans *Les anneaux de Saturne* de Sebald[60] ; ou encore à une autre scène d'« extermination » du livre, celle du « second massacre » de Saint-Barthélemy, un « in-quarto magnifique » livré à la déréliction destructrice de trois enfants, juste avant l'incendie d'une autre bibliothèque, dans *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo :

> *Ce fut une extermination. Tailler en pièces l'histoire, la légende, la science […] c'est un travail pour trois géants, et même pour trois enfants. […] Page après page, émietté par ces petits doigts acharnés, presque tout l'antique livre s'envola dans le vent. Georgette, pensive, regarda ces essaims de petits papiers blancs se disperser à tous les souffles de l'air, et dit :*
>
> *– Papillons.*
>
> *Et le massacre se termina par un évanouissement dans l'azur*[61].

Douleur fantôme de la bibliothèque incendiée et des nouveaux massacres de la Saint-Barthélemy, la citation des livres-papillons – pages arrachées, pages brûlées, pages épinglées – figure ainsi le geste littéraire d'une écriture seconde, d'une re-présentance indirecte, d'une « lieutenance » (aurait dit Paul Ricœur[62]) des traces de l'histoire.

58. « C'est moi, dans ce qui reste de la Bibliothèque. Si vous étiez en mesure de suffisamment agrandir l'image, vous pourriez voir des paillettes flotter autour de moi – la cendre refroidie des livres » (Aleksandar Hemon, *De l'esprit chez les abrutis,* p. 129).

59. Claude Simon, *Le jardin des plantes*, p. 181.

60. W.G. Sebald, *Les anneaux de Saturne*, p. 143.

61. P. 270. « Papillons » est le premier mot que prononce Georgette.

62. *Temps et récit*, t. III, p. 204.

Les cavaliers fantômes

Chez David Albahari, c'est d'abord le motif des cartes géographiques qui soutient l'entreprise de déplacement littéraire en fantôme de l'histoire. Logé dans la maison d'un collègue géographe, le narrateur contemple les cartes géographiques de l'Empire romain et des Balkans modernes en méditant sur le recouvrement de la géographie et de l'histoire : d'un côté la carte murale monumentale d'un état originel de l'Europe (*Das Römische Reich seit Caesar und Augustus*), de l'autre l'atlas historique de l'Europe centrale et orientale, symbole d'une histoire livrée aux aléas de l'interprétation – par le passage du monde de la carte au monde du livre (des cartes enchevêtrées, des cartes provisoires réunies en atlas[63]). L'atlas des Balkans est ainsi, selon le « professeur de sciences politiques » de *L'homme de neige,* devenu symbole des « peuples fantômes [...] convaincus que seul le monde de l'au-delà est le vrai monde, que l'inconsistance est la vraie plénitude et que les frontières ne sont que de pures inventions[64] » : livrés au triple éloignement de la géographie, de l'histoire et de la langue, ces peuples sont promis à l'errance du langage, de la langue désarrimée de son origine – selon le leitmotiv d'une identification de l'immatérialité des frontières à la vanité des mots :

> *De même qu'une bibliothèque est un cimetière de récits morts, les cartes sont des cimetières de l'histoire morte, me suis-je dit. Seul est vivant un récit qui ne se livre pas au langage, comme seule est vivante une histoire qui ne se livre pas aux cartes. Il est vain d'écrire, comme il est vain de dessiner une carte. Les mots ne sont qu'un écho, la résonance d'un creux, des cavaliers fantômes dans le ciel, tout comme les frontières ne sont que des gribouillages sans réalité, des obstacles invisibles. Un récit n'existe pas plus sur le papier, entre les pages d'un livre, qu'une véritable frontière n'existe sur une carte ou dans un atlas*[65].

---

63. « Tant que le monde, ce que l'on pouvait considérer comme les limites du monde, pouvait tenir sur une carte, ai-je dit le lendemain à ma voisine, on pouvait le concevoir ; du moment où il est devenu un livre, il n'a plus été qu'interprétation » (David Albahari, *L'homme de neige*, p. 74).

64. « C'est le meilleur livre sur les esprits que j'aie jamais lu, a poursuivi le professeur, un livre sur les peuples fantômes qui, même au bout de mille ans et plus, n'arrivent pas à trouver la paix, errent sans cesse à travers des espaces qu'ils ont depuis longtemps transformés en cimetières, en pays des morts, convaincus que seul le monde de l'au-delà est le vrai monde, que l'inconsistance est la vraie plénitude et que les frontières ne sont que de pures inventions » (David Albahari, *L'homme de neige*, p. 57).

65. David Albahari, *L'homme de neige*, p. 100.



Cette errance dans les cimetières de l'histoire morte – où les mots sont devenus les membres manquants de la patrie-bibliothèque – opère ainsi une suture métaphorique complexe par le motif des « cavaliers fantômes » : motif d'origine apocalyptique, remotivé en figure gothique et romantique, et lié directement à la hantise des cimetières et aux fantômes – comme dans la *Lenore* de Gottfried Bürger ; mais peut-être aussi motif pictural de la mélancolie – qu'il se rattache à la figure du Chevalier (flanqué du diable et de la mort) d'Albrecht Dürer, ou qu'il s'abîme dans la contemplation du ciel de la Mélancolie de Lucas Cranach – peuplé des figures chevauchantes et grotesques du sabbat, suspendues dans les nuages aux franges de la lumière, comme dans « la brillance d'un rideau de pluie suspendu au-dessus d'une ville[66] ».

Aussi le parcours, fait d'échos et de traces, de l'errance biographique de l'écrivain figure-t-il en récit la spectralisation de l'histoire nationale sur la carte intérieure de la littérature et de l'art – dans ce pays qu'est à lui-même l'écrivain en son langage et en ses représentations. Et en effet, survenant après que la carte de l'Europe a glissé sur le mur et disparu derrière le fauteuil, l'effacement du personnage de l'écrivain dans la blancheur sans trace ni frontière de la neige, à la toute fin du roman, matérialise en récit (ou comme arrêt du récit) le rêve, l'utopie, le pays sans frontières, non pas tant de la disparition suicidaire, que de la *tabula rasa* :

> *Là, au sommet, j'étais en vérité au fond, et là, hors de tout, j'étais en vérité dans tout. […] J'ai senti que j'avais fini d'entrer, que maintenant je ne pouvais plus que sortir, qu'abandonner derrière moi non seulement les choses, mais les mots, le langage, les concepts, les mouvements et les répétitions, toute possession, sympathies et désaccords, frémissements,*

66. « Les cartes, de toute évidence, malgré tous mes bariolages, ne ressemblaient pas à un arc-en-ciel ; à un endroit seulement, sur la carte des Balkans, des lignes épaisses, vues de loin, pouvaient évoquer l'éclat d'un arc-en-ciel, une lumière qui perce entre les nuages, la brillance d'un rideau de pluie suspendu au-dessus d'une ville » (David Albahari, *L'homme de neige*, p. 91).

émotion, voix. […] C'est ainsi, d'ailleurs, que s'achèvent les pensées: par un claquement d'ailes et un déchirement du ciel. J'ai ouvert la bouche et la neige s'est engouffrée dans ce dernier creux, a tapissé ma langue et mon palais, rempli mes joues, glissé dans ma gorge, effacé toute distinction encore subsistante[67].

Cet effacement dans la neige – préparé beaucoup plus tôt, comme chez Ugrešić, par la parabole de la boule de neige[68] – figure l'entrée dans la page blanche de la littérature.

Et de fait, l'impossibilité pragmatique du récit rétrospectif de la disparition oblige à faire du glissement final du protagoniste hors du « bord du monde » une résurrection paradoxale de l'écrivain comme narrateur, une transformation de soi en instance d'enregistrement des discours d'un monde promis à la disparition, une mesure de « sauvegarde » textuelle grâce à des lecteurs conviés à lui servir « d'unique protection […] en se serrant fort contre lui[69] » – à la façon, peut-être, dont le lapin blanc, à la toute fin du roman, « s'est prudemment approché de la forme trapue enneigée et a fourré son museau dans les flocons agglutinés ».



L'*explicit* du roman prend donc forme d'effacement symbolique du double fictionnel ; et cela passe, comme par contrepoids, par l'identification souterraine avec la

67. David Albahari, *L'homme de neige*, p. 114.

68. « En cherchant la clef dans la poche de mon pantalon, sous la tache humide du blouson, je me suis dit que c'était un peu de la même manière que je disparaissais moi aussi : j'arrive comme une boule de neige, je disparais comme une boule de neige […]. Autrefois, j'avais cru aux mots, pas très longtemps, mais assez longtemps, cependant, pour croire, ensuite, qu'il était possible de retrouver cette foi. […] Dans l'obscurité grandissante, mon visage se brouillait, se déformait, ondulait à la surface du miroir comme des poissons dans une eau trouble. "Vous êtes venus ici pour écrire, avait dit le doyen, et nous ferons tout pour que rien ne vous en empêche, surtout pas les souvenirs." Je ne savais pas à quels souvenirs il avait fait allusion. Je ne pouvais me rappeler aucun souvenir. Je ne me rappelais que la boule de neige, qui n'existait plus » (David Albahari, *L'homme de neige*, p. 89). Dans *Le musée des redditions sans condition,* la parabole de la destinée est représentée par une « boule de neige » en verre.

69. « La diversité des personnages s'est à présent transformée en reflets pâlots d'un même personnage, peut-être de l'écrivain lui-même, qui ne cesse de sombrer, de s'écrouler en même temps que le lecteur, en se serrant fort contre lui, comme si celui-ci était son unique protection, ou du moins la seule qui reste de tout ce qui fait le monde. *Comme si demeurer hors du monde, me suis-je dit, représentait la seule sauvegarde* » (David Albahari, *L'homme de neige*, p. 65).

folie et l'aphasie d'un autre écrivain, Robert Walser, dont la mort dans la neige aux alentours de l'asile de Herisau est comme revécue, réactualisée et réinterprétée par le roman – justement intitulé « l'homme de neige » ; et ce, tout en jouant ironiquement de la réécriture carrollienne de l'épisode (puisque le protagoniste perd la mesure du temps et s'efface en suivant son lecteur-lapin blanc, c'est-à-dire en passant de la vie à la littérature) :

> *Il n'a même pas bougé quand je suis reparti dans sa direction, genoux flageolants, mal assurés, mais comme sans poids, si légers, en fait, que je ne laissais aucune trace derrière moi. Il n'y avait pas de traces non plus qui auraient mené au lapin*[70].

Effacement de toutes les traces, donc, sauf celles du roman lui-même, et, en filigrane, de la littérature (dont Walser est devenu, pour certains, l'idéal fantomatique comme on l'a vu).

Or si le personnage de l'écrivain, en tant que double de l'auteur hanté par le souvenir des cartes disparues, est promis à la disparition dans l'espace fictionnel et hypertextuel de la littérature, c'est peut-être, en définitive, pour mieux permettre à son auteur de survivre, malgré tout – comme le fait David Albahari depuis lors, continuant d'écrire et de publier ses romans – et ainsi de ressaisir, dans l'espace protégé du roman, l'expérience historique qui est la sienne.

Chez Albahari et Hemon, comme chez Ugrešić, la position d'exil particulière de l'écrivain ex-yougoslave consiste donc à recueillir en littérature les cendres de l'histoire, après avoir assisté impuissant à l'incendie de la bibliothèque, et avoir fui la partition de la langue comme on fuit, sans espoir d'y réchapper, cet incendie[71].

Alors seulement, ce qui pouvait sembler une faiblesse est aussi une force (comme cette force paradoxale des enfants au cœur de la guerre chez Hugo), capable de ralentir l'accélération de l'histoire et de l'accorder au tempo du récit : le roman, élaboré en forme de « fantôme » de la bibliothèque calcinée du passé, *tient lieu* de la nation perdue, en assumant pleinement son statut d'*épitomè* littéraire de l'histoire.

---

70. David Albahari, *L'homme de neige*, p. 113.

71. « Il nous avait déjà raconté, a-t-il dit, comment il s'était senti prisonnier, soumis à la pression d'un choix ethnique étriqué, et avait fui la langue croate comme on fuit un incendie. La langue est bien un incendie, a dit alors Daniel Atias, sauf qu'à la différence d'un incendie personne n'a encore réussi à lui échapper » (David Albahari, *Globe-trotter*, p. 97).

TRANSITION (accélérée)

Loin de vouloir orchestrer impunément une confusion trompeuse entre les statuts du discours historiographique et du récit romanesque, et plutôt que de prétendre ingénument rivaliser avec le savoir « historien », le roman contemporain choisit surtout de s'établir dans les plis de ce dernier, dans ses blancs, et ainsi d'engager ses moyens propres dans l'entreprise d'une écriture en palimpseste du texte virtuel, ou idéal, de l'expérience historique.

Palliant l'absence de « chronique » par un substrat (littéraire et historiographique) qu'il cite et ironise tout à la fois, le roman noue un lien étroit entre visée référentielle, engagement de l'auteur sur la scène énonciative et pratique intertextuelle. Ce faisant, le lecteur du roman doit accepter (ou refuser) l'idée même que le déchiffrement littéraire puisse livrer une interprétation légitime de l'histoire.

Si ces nouveaux dispositifs de conscription fictionnelle des témoins et d'exercice des mémoires possibles suscitent donc inévitablement questions et polémiques, ils mettent surtout l'accent sur la contemporanéité entre sujet et objet du récit : effacement des distances, inversion des hiérarchies, élargissement du temps de l'événement qui irradie dans le passé et l'avenir.

Dans toutes ces expériences littéraires, on peut reconnaître une forme de réplique contemporaine à l'accélération de l'histoire et à la « compression du présent » : un élargissement du passé, une ouverture des possibles, et surtout une façon stimulante de relancer, une fois de plus, la question du *crédit* de la littérature.

5. CRÉDIT

[*prolonge l'*« exactitude » *de Calvino*]
[*correspond à* épi- *selon* **l'idée d'autorité**]
[*s'associe au terme d'*épistémè]

Quelle valeur le roman reconquiert-il pour lui-même, par lui-même, et pour les temps contemporains ? Quel nouveau « souffle », quel nouvel « esprit » accorde-t-il au présent ?

Ce n'est pas celui d'un énième tour de passe-passe et d'une illusion de puissance, d'un abus de pouvoir et d'une anachronie délétère. Mais bien celui, positif, d'un dispositif textuel dans lequel, comme disait Gilles Deleuze, « nous devons démêler les lignes du passé récent de celles du futur proche : la part de l'archive et celle de l'actuel, la part de l'histoire et celle du devenir[1] ». Un dispositif romanesque auquel, à défaut d'en saisir immédiatement la portée cognitive, émotionnelle et morale, l'on peut faire provisoirement *crédit*.

Peut-être ce crédit est-il tout simplement celui qui s'attache à tout exercice plein du « contemporain », en tant que, période sans suite, il est tourné vers le possible autant que vers le passé (et vers le passé autant que vers le possible). Et qu'ainsi, il s'autorise la littérature.

1. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », p. 191.

S'AUTORISER (LA LITTÉRATURE)

S'autoriser (la littérature), comme autrefois – toutes proportions gardées – Jacques Derrida voulait « tympaniser – la philosophie[2] », où l'on pouvait entendre que la philosophie est le complément d'objet de « tympaniser », aussi bien qu'elle en serait le synonyme, par apposition : tympaniser, (c'est) la philosophie même[3].

La formule « s'autoriser (la littérature) », il faut donc d'emblée l'entendre (la tympaniser, en somme) au double sens de :

- s'autoriser la littérature – par construction directe du complément : s'autoriser quoi ? la littérature.
- s'autoriser : la littérature – par apposition, ou parallélisme, à valeur de synonymie : s'autoriser, c'est (ce serait) la littérature même.

Je préciserai cette idée en deux temps (et sur deux tons).

Se donner un nom

S'autoriser la littérature – dans la première hypothèse, « objective » ou complétive : c'est peut-être considérer qu'on se l'autorise comme on s'autorise un écart, une excentricité, un luxe, une chose inutile ; ou comme on s'autorise ce à quoi l'on n'est pas autorisé :

2. Jacques Derrida, *Marges – de la philosophie*, p. I.
3. Voir Peter Szendy : « "[T]ympaniser" (dont on ne sait pas très bien, d'ailleurs, s'il a pour objet la philosophie ou si celle-ci, apposée à lui par un tiret muet, est la tympanisation même). » (*À coups de points*, p. 79.)

par une décision personnelle qui romprait avec l'équilibre conventionnel des forces, la contrainte du pouvoir et les données du droit.

Cela fait directement écho à la dimension contextuelle du recours à la littérature contre l'autorité de certains régimes, hostiles aux configurations libres des discours (qu'ils soient hostiles explicitement : régimes totalitaires, autoritaires, dictatoriaux, coloniaux, fondamentalistes ; ou hostiles implicitement, voire insidieusement : régimes ultra-capitalistes, néo-impérialistes, nationaux-religieux – comme Thomas Bernhard disait de l'Autriche qu'elle est « national-catholique ») ; recours à la littérature, donc, contre cet autoritarisme et contre l'économie discursive que ces régimes régissent (par la violence d'État ou par la puissance de l'argent – ou, plus souvent encore, par les deux à la fois, comme dans le cas de la « Fédération de Russie » actuelle, ou de la Chine).

S'autoriser la littérature, ce serait donc rappeler d'abord que l'idée d'une autorité d'auteur, d'une auctorialité, en littérature – quand bien même le tournant linguistique en aurait sapé les fondements subjectifs et dénoncé l'illusion intentionnelle, quand bien même elle semblerait n'être plus qu'une autorité fantôme, errant dans les oubliettes du contemporain – cette idée définit avant toute chose, depuis l'âge moderne et jusqu'aujourd'hui, une *prétention à l'autonomie* (au moins relative) du discours littéraire à l'égard des pouvoirs qui l'entourent.

Au sens du moins où le discours de la littérature prétendrait garder la main sur la « fonction-auteur » qui l'accompagne – le bal des fantômes étant principalement fondé, comme le remarquait Michel Foucault, sur une pluralité d'« ego[4] », sur une pluralité bien concrète, et de plus en plus mobile et complexe peut-être, de « positions-sujets ». Au sens, en somme, où ce discours continuerait de vouloir être, en dernière instance, son propre garant (ou en négatif sa propre instance de « découpe » et de « raréfaction[5] »), en

4. « [L]a fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserre, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper » (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 831-832).

5. « Je crois qu'il existe un autre principe de raréfaction d'un discours. Il s'agit de l'auteur. L'auteur, non pas entendu, bien sûr, comme l'individu parlant qui a prononcé ou écrit un texte, mais l'auteur comme principe de groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations, comme foyer de leur cohérence » (Michel Foucault, *L'ordre du discours*, p. 28).

se montrant capable de répondre à toutes les mises en cause de cette garantie propre – y compris même dans les sociétés démocratiques.

S'autoriser : la littérature – dans la seconde hypothèse, « subjective » ou appositionnelle –, ce serait une formule qui prolongerait ou approfondirait cette première acception : ce serait prétendre faire de la littérature le lieu même où cette autogarantie du discours (même répartie en plusieurs positions-sujets) pourrait s'exercer pleinement. Et quand bien même la « mort de l'auteur » serait passée, avec Roland Barthes, par là – en récusant très utilement la « personne » traditionnelle de l'auteur et en fissurant le ciment de l'autorité, en désacralisant l'écrivain au point de lui substituer même, un temps, le seul « sujet » de l'énonciation[6] –, elle n'aurait pas pour autant évacué l'idée d'une autorisation par elle-même de la littérature, contre la loi (peut-être irrécusable, omniprésente comme le montrait Foucault) de l'hétéronomie.

« S'autoriser (la littérature) », ce serait donc une façon de mettre volontairement, avant toute chose, l'accent sur un conflit d'autorités. Ce serait s'autoriser une autorité contre une autre – l'*authorship,* l'auctorialité, même fantomatique ou éclatée, résistant tant bien que mal, par les « liens faibles » qu'elle suscite, à l'*authority* des pouvoirs et des lois, et à leur violence concrète. Ce serait même s'autoriser, suivant une sorte de « poussée d'Archimède », une autorité de force inversement proportionnelle à l'adverse : s'autoriser une puissance d'*augmentation* contre une autre, puisque l'*auctoritas* est, originellement, le fait d'« augmenter » – d'autoriser (au sens d'accorder un supplément de validité) ou de promouvoir, sinon même de créer une légitimité, selon l'étymologie que commente Émile Benveniste dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*[7], en insistant sur l'*augere* poétique, sa portée créatrice, sa dimension judiciaire et prophétique.

« S'autoriser (la littérature) », ce serait la rêver (entre parenthèses) en seule vraie puissance d'autorité, d'augmentation du réel : rêver d'en faire le seul vrai lieu d'une « légitimité » (charismatique et/ou rationnelle) contre une autre (traditionnelle, selon la tripartition wéberienne) ; voire d'en faire le seul lieu d'une « reconnaissance culturelle »

6. « [L]e langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en-dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. […] [É]crire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de "peinture" (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif [dans lequel] l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère » (Roland Barthes, « La mort de l'auteur », p. 492-494).

7. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, p. 148-151.

légitime (Axel Honneth) permettant à l'acte performatif du langage de concourir pleinement à la communauté éthique d'une société.

Mais n'est-ce pas là, précisément, un rêve ? Une illusion ? Une parenthèse enchantée ? Ou encore le symptôme d'une douleur fantôme de l'autorité pleine ?

Aussi, dans la formule « s'autoriser (la littérature) », faut-il peut-être entendre la parenthèse comme une réticence, un amuïssement, voire une restriction : s'autoriser (la littérature, tout au plus) ; s'autoriser (la littérature, au moins).

Tout au plus, soit, mais rien de moins.

D'un côté de cette balance, donc, on se rappellera – contre la doxa d'une dévaluation de l'écriture de création au XXe siècle – la puissance de « l'éthique de conviction » que Susan R. Suleiman par exemple prête (démarquant Max Weber) au regretté Imre Kertész et dont on peut précisément trouver l'une des plus belles expressions dans cette citation du *Refus* (ou du *Fiasco*), plus tard reprise dans « L'Holocauste comme culture », l'extraordinaire conférence prononcée par Kertész à l'Université de Vienne en 1992 :

> *C'est peut-être ce que je voulais, oui : rien qu'en imagination, certes, et avec des moyens littéraires, prendre en mon pouvoir la réalité qui, d'une manière très réelle, me tient en son pouvoir ; changer en sujet mon éternelle objectivité, être celui qui nomme et non celui qui est nommé*[8].

« Être celui qui nomme et non celui qui est nommé. » Ou encore, comme le dit Kertész également dans son *Journal de galère* – je reprends cette image déjà mentionnée au chapitre 2 –, « choisir radicalement l'imagination, faire radicalement son nid dans l'air[9] » : c'est affirmer la force paradoxale de la faiblesse, la puissance de l'imagination en permanent exil. C'est un renversement de pouvoir (un *writing back*), ou une contre-valuation – comme celle qui consiste à faire, y compris de l'expérience de l'Holocauste, une valeur (la seule même qui fonde les temps « d'après », selon Kertész, celle qu'il faut mettre à nu derrière tous les faux-semblants démocratiques de l'Europe et la renaissance des impérialismes nationalistes).

Faire son nid dans l'air. Ou encore : se donner à soi-même un nom, par la littérature. C'est reprendre en main (en son nom) la « fonction-auteur » – définie précisément par

8. Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*, p. 85.

9. Imre Kertész, *Journal de galère*, p. 71.

Foucault comme le principe d'attribution d'une série de discours à un nom d'auteur ; mais la reprendre, non pas tant en son « nom personnel » qu'« au nom des choses qui sont arrivées[10] » – comme disait Jorge Semprún : non plus tant en son nom propre, qu'au nom de toutes ces choses (cette histoire, cette condition) dont le nom d'auteur serait le simple pseudonyme.

Faire en sorte, donc, que les noms d'Imre Kertész ou d'Elfriede Jelinek deviennent les autorités-pseudonymes d'une histoire européenne marquée, minée par la mort et sa dissimulation, mais aussi, malgré tout, par l'espoir du *nid dans l'air* : celui d'une écriture sans descendance, sans patrie, émigrée dans la langue et placée à hauteur d'homme, pour permettre à ses « auteurs » de se réapproprier cette histoire en lui donnant un nom.

Mais si de ce côté de la balance, la littérature peut prétendre exercer une puissance d'autorité par contre-valuation et autonomination, de l'autre, cependant, elle demeure parfaitement consciente d'une crise de l'autorité moderne comme crise de l'autorisation du nom, aussi bien que de la garantie du sens.

Bertold Brecht l'avait annoncé : après nous viendra – rien qui ait un nom[11]. D'où les multiples chemins qui bifurquent pour transformer cette prophétie brechtienne en autorité-pseudonyme ou hétéronyme (comme « A. Volodine » alias « L. Bassman » alias « M. Draeger ») ou même anonyme (comme « Wu Ming », le collectif italien) ; en autorité de Personne, en somme – comme jadis chez Fernando Pessoa, dont le nom propre (l'« orthonyme ») est Personne, en même temps qu'il est celui de toute une « coterie inexistante » comme disait Eduardo Lourenço ; ou comme chez Paul Celan – dont le nom renverse, en miroir, l'origine (Ancel/Celan), pour faire du vide et de l'absence le plein d'une œuvre – une rose de Rien, une rose de Personne.

Cette autorité de Personne est une façon de rêver reconquérir une autorité *autonyme* – au sens de capable de se (re)donner un nom.

Car la crise de l'autorité opère bien d'abord comme une crise (et un devenir) de la signature. Depuis longtemps déjà, cette signature semblait réduite à l'état de traces – selon le paradigme indiciaire qui la régit : l'histoire ne formant plus que le « fil ténu et comme invisible des signatures » qu'il faut suivre (selon la belle formule de Giorgio

10. Jorge Semprun, *Le grand voyage*, p. 193.

11. « Nous savons que nous sommes des précurseurs. Et après nous viendra : rien qui mérite d'être nommé » (Brecht, cité par Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, p. 84).

Agamben[12]). Mais cette signature fantôme semble désormais concurrencée par autre chose, dont le symptôme le plus spectaculaire est le « clic » magique de la signature numérique[13] : symptôme, non seulement de l'omniprésence du capital[14], mais aussi d'un principe extrêmement puissant (et pas forcément négatif, j'insiste et y reviendrai) de *partage d'autorité* – un principe à vrai dire très ancien, mais seulement « boosté » par l'ère numérique.

Ce qui est certain en tout cas, c'est que dans l'autorité, il faut toujours entendre, au tympan de la littérature, le son creux (le *clic* ?) de l'idole morte (l'Auteur). Mais aussi, peut-être, parfois : entendre se transformer ce son creux en l'écho vif, présent, d'une voix pleine.

L'autorité posthume

Entre les deux côtés de la balance : quel parti prendre ?

Je répondrais volontiers : le parti d'Elfriede Jelinek.

Celui de se tenir des deux côtés : un pied dans le monde des vivants et un pied dans le monde des morts – presque coupé(e) en deux comme le « petit Rumpelstilz » (*Rumpelstilzchen*), que Theodor Adorno identifiait au narrateur benjaminien d'*Enfance*

12. « L'objet historique n'est donc jamais donné de façon neutre, mais est toujours accompagné d'une marque ou d'une signature qui le constitue comme image et en détermine et en conditionne la lisibilité. L'historien ne choisit pas au hasard ou de manière arbitraire ses documents dans la masse inerte et infinie des archives : il suit le fil ténu et comme invisible des signatures qui en exigent ici et maintenant la lecture. C'est précisément la capacité à lire ces signatures, par nature éphémères, qui détermine, selon Benjamin, la qualité du chercheur » (Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 82-83).

13. « Le "clic" du consommateur au titre du bon de commande constitue une signature électronique qui a, entre les parties, la même valeur qu'une signature manuscrite » (« conditions générales de vente » sur mixdiscount.com, dans Peter Szendy, *À coups de points*, p. 147).

14. C'est ainsi que l'interprétait Russell Banks dans une conférence intitulée « The Massacre of the Children » et prononcée à la Divinity School de Harvard, le 5 novembre 2014 : « You don't even have to sign, all you need is click. »

à Berlin[15], en faisant de cette « figure » un signe de l'association nécessaire entre le nom et la vérité, aussi bien que celui, dans le contexte de la fin de vie de Walter Benjamin, d'une condamnation à mort, par le nazisme, de ceux qui n'ont pu cacher leur nom (leur nom de Juifs).

J'en veux pour preuve un texte mineur et majeur à la fois, un texte extraordinaire : l'hommage rendu à l'écrivain Werner Kofler par Jelinek, « Kofler, le plus autorisé[16] ».

En quel sens comprendre « le plus autorisé » ?

Parce qu'il s'autorise lui-même contre la réalité du pouvoir (contre le pouvoir de la réalité) ? Parce qu'il contredit ceux qui sont, précisément, toujours « auto-autorisés » – les puissants ? Parce qu'il se refuse à se taire sous leur domination, en retournant contre lui le discours du pouvoir, contre elle l'arme de la puissance ?

Sans doute tout cela à la fois. Et aussi, voire surtout parce qu'il est capable d'habiliter à son tour (d'autoriser au sens étymologique), en montrant à chacun (à chacun de ses lecteurs) comment faire de l'écriture littéraire un exercice – même solitaire, même désespéré, même vain – d'autorité.

Dans un article qui est consacré à la « mise en scène de l'écrivain dans les textes de Werner Kofler », Bernard Banoun[17] évoque ce paradoxe de la puissance du scepticisme, qui éclate littéralement chez Jelinek, dans les propos qu'elle consacre à Kofler. Puissance, devrais-je préciser immédiatement, de la *rage* et du scepticisme, conjoignant leurs effets, par fidélité à cette « prose suspendue dans les airs[18] » – comme elle nomme l'écriture de Kofler, en rappelant étrangement le « nid dans l'air » de Kertész.

---

15. « [Benjamin] a renoncé à fixer l'ordre des fragments, qui varie selon les différents manuscrits. Pourtant "Le petit bossu", quel que fût l'ordre choisi pour les autres textes, devait invariablement prendre place à la fin. Si cette figure résume ce qu'on ne reverra plus, celle du narrateur ressemble plutôt, elle, au petit Rumpelstilz qui ne peut vivre qu'aussi longtemps que personne ne sait comment il s'appelle et qui livre pourtant de lui-même son nom. L'air qui flotte autour des vitrines que Benjamin présente dans son texte comme des instruments d'éveil, est mortel. Le regard des condamnés tombe sur elles et il les voit comme si elles étaient condamnées. Les ruines de Berlin répondent aux innervations de la ville autour de 1900 » (Theodor Adorno, « Postface à *Une enfance berlinoise au XIX*[e] *siècle* », p. 65).
16. Elfriede Jelinek, « Der Ermächtigste » (2012). Titre cité dans la traduction de Bernard Banoun, « Le plus autorisé ». On pourrait traduire également par « le plus habilité », mais le choix fait par Banoun est précieux.
17. Bernard Banoun, « Présence et non-présence de l'auteur… ».
18. « L'emprise de cette prose, de ces pièces radiophoniques, de ces œuvres dramatiques, reste suspendue dans les airs, comme l'œil de Dieu dans la nuée » (Elfriede Jelinek, « Le plus autorisé », p. 81).

Ainsi de la façon dont Jelinek elle-même, portée par l'exemple de Kofler (et par son œuvre à elle, dont ce court texte est l'immédiat prolongement), s'empare du « nous » des puissants pour retourner contre eux l'exercice de l'autorité :

> *Peu importe si quelqu'un vient écrire là-dessus ou non. Que peut un écrivain contre ça ? Comparé à nous, il est un bon à rien, il ne peut rien et il veut encore moins. Un qui se refuse à se taire sous notre domination, sous la domination de l'essence de notre pouvoir ? Il y en a beaucoup qui ont essayé, vous savez. Et ils sont morts. Et celui-là est mort aussi alors*[19].

Cet hommage à un auteur mort est d'abord un formidable exercice de renversement ironique du discours auto-autorisé : un exercice de *ventriloquie ironique* qui fait écho à toute l'œuvre, non seulement de Kofler mais de Jelinek elle-même. Deux « bons à rien » – deux bons à Rien[20].

Et en effet : « À quoi bon ? » demande Jelinek. C'est en vain, précise-t-elle, « folle de rage » (comme le petit Rumpelstilz).

Car de Kofler elle le dit bien : « lui aussi il disparaît. Tous nous disparaissons » (comme ce Rien que nous sommes, étouffés sous la bonne pâte de la domination – pour reprendre la métaphore centrale de ce discours[21]).

S'autoriser à dire, s'autoriser à écrire : c'est s'autoriser à nommer.

Voilà ce que pourrait, ou ce que devrait pouvoir, la littérature.

Ce que devrait – pouvoir ! – la littérature.

Mais « à quoi bon ? », « ça intéresse qui ? » demande Jelinek.

J'admire la façon dont Jelinek tire le fil de la signature de Kofler, jusqu'à lui donner son nom, son nom de Rien ; dont elle fait de la lecture de Kofler un exercice formidable, voire forcené, d'engagement et de constitution de valeur – en marge de la vanité de la

19. Elfriede Jelinek, « Le plus autorisé », p. 85-86.

20. En français, qui plus est, se joue ici comme un retournement ironique du discours dont Jelinek et Kofler sont les ennemis jurés, puisque « deux bons à Rien » renverse radicalement la formule « deux bons Aryens ».

21. « Tout est là, c'est écrit là – écrit par Werner Kofler, ça ne pourrait pas l'être par quelqu'un d'autre, même si quelqu'un d'autre aurait bien voulu –, tout ce avec quoi il s'est arc-bouté contre la vanité de sa propre rage. Mais combattre le pouvoir en Autriche, c'est comme vouloir retirer un à un les ingrédients d'une pâte déjà préparée. On ne peut plus rien séparer » (Elfriede Jelinek, « Le plus autorisé », p. 80).

littérature et de sa propre « apostasie » (*Abfall*) d'écrivain : « arc-bouté[e] contre la vanité de sa propre rage », à l'image de Kofler l'habilité, Jelinek puise dans sa conscience extrême d'une crise de l'autorité d'auteur la puissance même, d'augmentation et de partage, nécessaire pour donner un nom, pour donner des noms à la littérature.

Car pour Elfriede Jelinek, tout auteur est « déjà en ruines » : c'est un « gage abandonné » dans son effort pour « rester ici » – « laissant en urinant des traces jaunâtres dans la neige profonde » des Alpes styriennes[22] ; or ce gage abandonné à lui-même, il peut toujours se remettre en gage dans l'écriture, s'engager par lui-même – sans pour autant, sans jamais être dupe des limites de ce geste.

C'est d'ailleurs bien ce que nous dit (ou nous montre) « À l'écart », le fameux discours du prix Nobel de Jelinek : un texte dit et filmé – mis à distance, prononcé comme une archive immédiate, incarné comme de façon pré-posthume (si je puis dire) ; un texte qui n'est pas du tout la mise en scène des « névroses » supposées de l'auteur (comme si l'auteur ne conservait plus d'autorité que dans la mise en scène, dans le sur-jeu de ses névroses) ; mais bien une façon de jouer avec (ou de faire avec) la « mort de l'auteur » : jouer (faire) avec les mots mêmes de la crise de l'autorité.

Dans ce discours du prix Nobel, il faut entendre bien autre chose que l'héroïsme de l'écrivain engagé – quelque chose, un geste d'engagement littéraire qui s'ancre dans sa propre énonciation et qui rappelle, plutôt, la dimension bernhardienne (ou koflérienne, donc) de l'autorité : le conflit voix contre voix, qui remonte à Karl Kraus et à Elias Canetti (avant même le Groupe de Vienne).

22. « L'incroyable injustice qui fait que les uns sont morts et les autres pas (Canetti non plus n'a pas pu le supporter), que pour les uns le temps est fini et pour les autres pas encore – et dans ces pays qui sont les nôtres les uns ont fait en sorte que pour les autres tout soit terminé pour toujours – cette injustice mène à ce que nous, les vivants, nous devons toujours nous supprimer, que nous sommes déjà en ruines, que nous sommes des gages abandonnés, précisément dans nos efforts pour rester ici, pour laisser en urinant des traces jaunâtres dans la neige profonde » (Jelinek, citée par Florence Bancaud, *Elfriede Jelinek*, p. 164-165).

Un conflit d'*otorité,* pourrait-on dire en rappelant Derrida – qui consiste à reconnaître, à l'oreille, qui est « le plus *otorisé* ».

S'autoriser à l'oreille, au tympan de l'oreille, contre le bruit des discours imposés ; faire entendre l'*Hörroman* contre le mauvais *Storytelling*.

Car cette autorité, même posthume, est une autorité de combat[23] : c'est le combat qu'il faut mener pour pouvoir s'autoriser la littérature – même si l'on sait bien, au plus clair de soi, que c'est un combat sans issue. Cette dimension combative, envers et malgré tout, de l'autorité est désormais inévitablement liée au revers ironique de celui qui sait qu'il ne fait jamais que s'autoriser lui-même, et qu'aux yeux du pouvoir, ça n'a pas grande signification :

> *Un écrivain n'a rien à nous dire. Werner Kofler avait quelque chose à nous dire mais pour le pouvoir c'était comme non-dit. C'était, comme on dit si joliment, en dessous du seuil de perception. Cela me rend folle de rage, et ça aussi c'est égal, qui se soucie que qui que ce soit soit en rage*[24] *?*

Certes, celle qui le dit n'est pas vraiment « qui que ce soit », mais son autorité ne vaut rien, pour personne. Ou bien plutôt : *elle vaut Rien, pour Personne* ; *elle a Rien à nous dire* – s'autorisant à lutter, enragée, contre cela qui voudrait la faire taire.

« Je suis folle de rage. Qui s'en soucie ? » – écrit Jelinek.

Et cela me fait encore penser à une citation de Roberto Bolaño, tirée de l'un de ses tout premiers textes, un court et étrange roman intitulé *Anvers* :

> *Les images se sont mises en chemin et pourtant elles n'arriveront jamais nulle part, elles se perdront simplement, c'est inutile, dit la voix, et le petit bossu se demande : inutile pour qui*[25] *?*

Si cette voix est celle de l'auteur, elle se double immédiatement d'une contre-voix, héritée en droite ligne du « petit bossu » de Benjamin – celui qui feuilletait le folioscope (le *flip-book*) des images de l'*Enfance à Berlin,* pour en prélever sa part.

---

23. Je rappelle ici qu'à la question « Qu'évoque pour vous le mot "posthume" ? », Roberto Bolaño répondait, peu avant de mourir : « Ça ressemble à un nom de gladiateur romain. Un gladiateur invaincu. Ou, du moins, c'est ce que veut croire le pauvre Posthume pour se donner du courage » (Roberto Bolaño, *Entre parenthèses*, p. 452).

24. Elfriede Jelinek, « Le plus autorisé », p. 85.

25. Roberto Bolaño, *Anvers*, p. 41.

S'autoriser (la littérature) : un geste inutile.

Mais *inutile pour qui* ?

Pas pour nous en tout cas, qui tels des petits bossus penchés sur nos tables de lecture, ne cessons de feuilleter les images de la littérature pour en prélever notre part.

« Je suis folle de rage. Qui s'en soucie ? »

Moi, nous, car cette rage est la nôtre, et elle n'est pas sans reste[26].

S'autoriser (la rage de la littérature).

Celle de Bolaño lorsque, promis à la disparition, il faisait tourner à la dimension d'un monde son folioscope de petit bossu.

S'autoriser (la rage de la littérature) : la rage de détruire en soi le langage imposé, le discours du mythe national, de la langue fasciste.

S'autoriser le risque de la dénaturation par la voix d'emprunt : celle de l'écrivain ventriloque, héritier de la grande bataille de Karl Kraus et du « cri d'hirondelle » de Canetti – celle de Jelinek dans toute son œuvre, jusque dans l'extraordinaire pastiche heideggerien dans l'hommage à Kofler comme charge contre l'autorité du pouvoir. C'est la langue extirpée à la racine (ou à sa pseudo-absence de « fondement ») ; c'est la puissance résistante de l'ironie inscrite au cœur même du discours autorisé, pour mieux récuser en nous, comme dit Jelinek la ventriloque, « l'indessence de la puissance[27] ».

S'autoriser (la littérature) : c'est courir la chance d'une « augmentation » rageuse de l'autorité – l'écriture portant haut « le flambeau dans l'oreille » – en faisant du psittacisme

26. « Qu'est-ce qui nous reste » sont, d'ailleurs, les derniers mots d'« À l'écart ». Et ce « reste », c'est aussi le nom de l'*auctor,* selon Giorgio Agamben.

27. « Nous puissants, petits puissants, petits calvaires plantés devant les bouches d'incendie et les haies de thuyas, nous nous sommes un jour nous-mêmes détachés de la chaîne, extrême déchaînement de l'Être (c'est comme ça que s'appelle notre toutou de ferme, notre Toutêtre), non, non pas de notre Être, ce sont plutôt des autres que nous avons délivrés de leur Être, c'était bien, c'était juste, de nos jours ça ne peut pas être mal si autrefois c'était juste, et ainsi revenons-nous, dans l'indessence de la puissance, délivrés par tous, mais pas de nous-mêmes, vers notre toutou Toutêtre chéri et vers l'Être dans lequel nous demeurons, c'est-à-dire que c'est tellement douillet d'habiter en nous-mêmes, afin de pouvoir demeurer ici, à notre façon, c'est justement l'inverse et c'est à l'envers que ça nous va. De toute façon » (Elfriede Jelinek, « Le plus autorisé », p. 84).

de l'auteur-après-sa-mort (écrire, c'est répéter) une formidable puissance de récusation des discours hérités.

S'autoriser (la littérature) : c'est dénaturer en soi-même la langue telle qu'elle s'était « naturalisée » (en dissimulant son caractère construit, sa technique).

Car la « langue » est toujours là, dans la bouche, démesurée, « devenue immense » – dit Jelinek[28] : celle d'un pouvoir qui cherche à étouffer la voix de l'auteur ; celle qu'il faut apprendre à « dégueuler » ; et à regonfler au-dehors (toutes voiles dehors) ; pour mieux la ravaler, encore et encore :

> *Quoi qu'il arrive, seule la langue part de moi, moi-même je m'absente. La langue va. Je reste, mais loin. Pas en chemin. Je suis coupée de ma langue.*
>
> *Non, elle est encore là*[29].

S'autoriser (la littérature) : ce n'est donc pas seulement une « construction directe » du complément ; ce n'est donc pas seulement une « apposition » ou un « parallélisme » ; ce n'est donc pas seulement une « parenthèse » ; c'est un combat à mort (plus ou moins littéralement).

Cela, Elfriede Jelinek le sait : elle qui sait engager tout son être à s'autoriser (mais qui s'en soucie ?) la littérature.

28. Elfriede Jelinek, « À l'écart ».

29. Elfriede Jelinek, « À l'écart ».

PUISSANCE DU ROMAN

Posons autrement la question que pose Elfriede Jelinek – celle du crédit de la littérature contemporaine : *que peut la littérature* dans le contexte européen (sinon mondial) d'une crise de la parole politique, de la dette publique et du contrat démocratique, accompagnée de la renaissance des nationalismes, du terrorisme à grande échelle et des fanatismes religieux ?

Rien, sans doute.

Ou presque : ce « Rien » que nous fûmes, sommes et resterons – aurait dit Paul Celan. Car comme dans ce poème (*Psalm*) qui rend productive la négativité de personne et de rien en en faisant des puissances substantives, des puissances de langage (Personne, Rien), il s'agit pour la littérature d'aujourd'hui de retourner comme un gant le soupçon (au demeurant légitime) d'impuissance, et d'en faire tout à fait sa puissance propre.

Ce geste d'engagement n'oublie pas la critique de l'idée même d'engagement. Au contraire. La « résistance par la forme » de Theodor Adorno, ou la « réponse de Kafka » qu'invoquait Roland Barthes pour contrarier la plénitude sans manquement de l'engagement sartrien, il faut encore les entendre :

> *Marthe Robert dit excellemment que les rapports de Kafka et du monde sont réglés par un perpétuel :* oui, mais… *Au succès près, on peut le dire de toute notre littérature moderne (et c'est en cela que Kafka l'a vraiment fondée), puisqu'elle confond d'une façon inimitable le projet réaliste (*oui *au monde) et le projet éthique (mais…). Le trajet qui sépare le* oui *du* mais, *c'est toute l'incertitude des signes, et c'est parce que les signes sont incertains qu'il y a une littérature*[30].

Oui, mais (encore).

30. Roland Barthes, « La réponse de Kafka », p. 145.

De la littérature contemporaine, on pourrait dire qu'elle reprend à nouveaux frais ce double projet, paradoxalement réaliste et éthique, dont la nécessité demeure, voire s'aggrave à chaque nouvelle défection du monde. Dans son engagement à revenir au réel, à reconduire sans cesse au réel à partir des puissances de la forme et de l'imaginaire, la littérature cherche (encore), comme on l'a vu avec Jelinek, à désamorcer les faux-semblants des discours imposés ou hérités : ce n'est pas l'illusion d'une action politique directe, mais plutôt l'appel à sortir, en solidarité avec l'action et par l'exercice d'une « force diagonale » (comme le suggérait Hannah Arendt), « hors du rang des meurtriers » (Kafka).

Ainsi la fonction conjointement cognitive et performative de la littérature déplace-t-elle *l'exactitude* d'Italo Calvino en un lieu propre du littéraire – un lieu d'autorité et d'inconditionnalité, aurait dit Jacques Derrida[31], une hétérotopie placée à la fois dans et « à l'écart de l'institution » : un lieu où le *crédit* qui lui est accordé contrebalance (ou du moins tente de contrebalancer) le discrédit des institutions sclérosées, des discours vides, des économies inégalitaires ; un lieu où se liquide (ou du moins tente de se liquider) la dette que l'organisation politique, économique et sociale du contemporain a contractée à l'égard du citoyen du monde et du monde lui-même ; un lieu où la croyance provisoire dans la puissance du discours littéraire permet (ou du moins tente de permettre) d'envisager autrement la répartition des crédits et des dettes – symboliques, matériels –, et de penser l'avenir hors de la succession des héritages et du ressassement du passé.

Un storytelling *contre un autre*

Se situer à la fois dans et hors l'institution ; s'autoriser, à l'oreille, contre le bruit des discours imposés ; faire entendre l'*Hörroman* contre le (mauvais) *storytelling* : c'est ce à quoi s'emploient nombre des récits (ou contre-récits) du néocapitalisme, de l'accélération hyperbolique de la circulation monétaire et de l'effondrement des économies fiduciaires – dans le sillage des modèles nord-américain (*Cosmopolis* de Don DeLillo) et anglais (*Capital* de John Lanchester). Engageant les moyens de la fiction documentaire contre la légende du marché, ces récits dénoncent les mécanismes de plus en plus sophistiqués

31. *Points de suspension*, p. 357.

et délétères par lesquels se trahissent la confiance et le crédit sur lesquels l'économie sociale et la démocratie formelle sont censées reposer[32].

Parmi les meilleurs de ces récits figure à mon sens *Résister ne sert à rien* de Walter Siti : portrait biographique d'un génie de la finance, Tommaso Aricò, opérant secrètement pour la mafia calabraise ; et récit de la commande et de la composition de ce portrait par l'auteur. Par le détour empathique du récit de vie et la crudité d'un dialogue quasi confessionnel mené au fil du roman, *Résister ne sert à rien* fait l'anatomie d'une effrayante articulation de la puissance occulte et de la richesse licite, resserrée au gré du calcul accéléré et de la manipulation dématérialisée des finances.

> *Si vous jouez à la hausse sur les* commodities *alimentaires par pur pari mathématique, parce que c'est là que vous porte l'étude des arbres binomiaux, les grossistes se convainquent que le prix du blé va monter et alors, ils gardent les silos fermés, de sorte que le prix du pain augmente vraiment – des révoltes éclatent, on jette des pierres contre les boulangeries ; après avoir tiré sur la foule, les gouvernements bloquent les prix et les commerçants se hâtent d'ouvrir les silos – le blé redescend mais entre-temps, vous avez exercé vos options et gagné ce que vous vouliez gagner. Vous n'avez rien fait, seulement parié sur des courbes ; ce sont ceux qui ont cru en la réalité qui ont fait mourir des gens*[33].

Par d'autres moyens littéraires que Roberto Saviano, Walter Siti écrit le volet complémentaire de la grande enquête documentaire de notre temps qu'est *Gomorra* – l'un des sommets de cette lutte inégale entre la puissance de la littérature et les abus de tout pouvoir, dans une société où les multiples formes de ce pouvoir se confondent les unes avec les autres, rendant impossible son partage démocratique[34].

Car le roman de Siti, fiction documentaire inspirée des confessions d'un « repenti » et présentée comme une commande stratégique de son protagoniste, est le portrait d'une addiction autant que d'une servitude, auxquelles se rattachent, fruits amers de la très haute délinquance, l'incapacité d'adhérer à toute autre « cause » (sentimentale,

32. Sur ce point, au centre de mon prochain essai en cours d'écriture (*Credit Crunch*), voir notamment Michel Feher, *Le temps des investis* ; Mark Fisher, *Le réalisme capitaliste* ; André Orléan, *L'empire de la valeur* ; Wolfgang Streeck, *Du temps acheté ;* et Erik Olin Wright, *Utopies réelles*.

33. Walter Siti, *Résister ne sert à rien*, p. 130.

34. Voir aussi Walter Siti, *La Contagion.* La revue *Critique* vient de consacrer un numéro à l'auteur (*Walter Siti, ou l'Italie à rebrousse-poil,* numéros 867-868, 2019), dans lequel deux articles (d'Alfonso Berardinelli et de moi-même) sont consacrés à *La Contagion*. J'ai aussi proposé une lecture plus ample de *Résister ne sert à rien :* « Le *credit crunch* de la démocratie… ».

idéologique, sexuelle même) que celle du profit hyperbolique et de la dépendance à « l'organisation » (ou à son incarnation politique, le « président » Berlusconi, qui hante les couloirs dérobés du récit). Mais c'est tout autant un portrait autobiographique en miroir de l'écrivain, en tant que son métier (ou son inclination ambiguë pour un certain métier *à risque* de l'écriture) conduit le narrateur à prêter sa plume et accorder confiance à son modèle le temps de l'écriture, et même à tirer profit de cette confiance (puisqu'il s'agit aussi de sauver son appartement en contrepartie de son travail d'écriture) : devenu « l'instrument rhétorique à travers lequel les faits passent pour s'épurer et prendre du sens, en se déformant », le narrateur, écrivain vieillissant, accepte de se faire « un pitre au service des choses », pour mieux pénétrer les arcanes effrayants d'un système organisé, non seulement de détournement d'argent, mais aussi et surtout de trahison de toute espèce de contrat social de type fiduciaire.

Résister ne sert à rien compose ainsi la figure d'un engagement littéraire d'un type très particulier : à quel moment passe-t-on de la *compromission* de l'écrivain – conduit à servir de leurre et de faire-valoir à l'économie souterraine du hold-up financier – à l'*engagement* proprement dit (la com-pro-mission vertueuse, la mise en gage pour l'avenir, la « dette à l'égard de la vérité ») de celui qui fait voir, rend visibles, dénonce au fil de son récit la fausse monnaie et la violence bien réelle de cette économie ?

Il faut entendre dans ce roman la voix propre du portraitiste luttant contre l'irrésistible fascination pour le *storytelling* de son modèle, et la tentation de l'abîme ouvert devant lui. Seul le couple virtuel auteur/lecteur doit pouvoir contrebalancer cette tentation et maintenir l'écrivain sur le bord de la réalité. Par un exercice d'écriture à crédit, l'écrivain débiteur est sommé de s'en tenir à la vraie valeur d'une communication littéraire ouverte, transparente, sincère : il le sait, il la veut, il travaille à l'obtenir en s'arrachant à la contagion (réelle et imaginaire) qui menace de trahir ses dernières croyances dans la possibilité d'un ordre civil et démocratique.

Conflit de voix autant que de récits, donc, comme le modèle de Jelinek le faisait comprendre, ou comme l'illustre également le roman (ou la série de séquences narratives et discursives) de Mathieu Larnaudie, *Les effondrés*, à travers le mime des discours adressés par les acteurs de la haute finance et de leur politique d'intérêt, au lendemain de la crise de 2008. Cette série de témoignages fictifs ou de portraits intimes (de Bernard Madoff, Alan Greenspan ou même Nicolas Sarkozy) dessine dans l'unité d'une même langue et d'un même style (cette langue de la culture qui

est aussi témoignage de barbarie) le portrait chromatique de la faillite systémique des « valeurs », au moment où s'effondre le mythe de la « fin de l'histoire » :

> *Et puis un jour, […] soudain, tout s'est effondré : tout ce en quoi ils avaient fait profession de croire, ou plutôt dont ils avaient fait profession d'exploiter, de justifier et de propager partout, au travers du monde unifié par elle et par ses effets, la croyance tandis qu'eux-mêmes, probablement, de cette croyance, profondément, n'avaient cure, réduite au simple culte d'une déité magnanime et sans exigences sacrificielles, sans loi ni revendications, qu'ils appelaient tour à tour la confiance ou le marché […] ; tout ce qui avait structuré leur bonne foi et ses logiques impérieuses, autrement dit sa magie, ses mots d'ordre bien connus, répétés à longueur de discours, collant à l'air du temps, aux flux ininterrompus des capitaux et des marchandises (puis des capitaux, sans même qu'il y eût plus besoin de quelconques marchandises pour en supporter ni en légitimer la circulation), au langage qui les colportent et les renforcent, articulations incantatoires et obligées de toute parole publique réputée respectable (ils disaient : réaliste), le profit, le libre-échange, l'investissement, le crédit, la croissance, des mots comme des sésames, des talismans […] ; toute cette scolastique de l'inéluctable (ils disaient : de la modernisation), cette invocation de l'accroissement du capital par tous les moyens disponibles, le dogme qui les accompagnait et les inconséquences qui les soutenaient ; tout ce qui avait fonctionné, ou semblé fonctionner par la grâce d'un acte de foi continu, sans cesse renouvelé, sur la seule force motrice d'un sentiment diffus, de la crédulité, de la très sainte confiance comme d'un pari, et qui avait œuvré à son mouvement plan, régulier, universel, son mouvement sans mouvements, à son déploiement globalisé, partout identique, tout ce qui s'était instauré pour faire définitivement monde dans le temps laissé vacant par la synthèse achevée des convulsions et des luttes, tout cela avait volé en éclats, sous la puissance de son propre délitement et de la brusque proclamation panique de son inanité première avait implosé : la fin de l'Histoire était finie […]*[35].

Portrait collectif de la faillite de cette « bonne foi » économique savamment orchestrée pour les seuls profits des « 1 % », cette série de séquences suit le fil de l'affrontement entre les moyens de la littérature et la crise programmée du « crédit » monétaire : c'est la crédibilité de la littérature contre la déflation de la « confiance » tardo-capitaliste ; c'est la collection des histoires contre l'opacité des « titres » (la sinistre *titrisation*) ; c'est l'horizontalité du récit (celle aussi du collectif « inculte » auquel appartient Larnaudie) contre la grande arnaque pyramidale du pseudo-savoir ; c'est la péremption de la fausse économie des « indices » : l'exercice d'une juste mesure de la phrase (politique) contre

35. Mathieu Larnaudie, *Les effondrés*, p. 7-11.

les faux « instruments de mesure » économétriques. Quand bien même ces derniers survivraient à toute attaque en règle, puisqu'il semble évident que la lutte, menée depuis la « dernière marge », est inégale.

Des textes comme ceux-là, quelque sceptiques qu'ils demeurent sur leur puissance propre, traduisent l'actualité vive d'une interrogation sur les moyens de la littérature quand elle est placée sur le versant de ce que je propose d'appeler la « composition documentaire » – modèle d'écriture qui prend soin de se placer au plus près de la « frontière » entre « fait et fiction » (pour reprendre les termes du récent essai de Françoise Lavocat) : tantôt sur un bord, tantôt sur un autre, car ce sont en vérité les deux faces d'une même réalité[36].

Y participent non seulement, on l'a vu, la portée récente de l'œuvre de Svetlana Alexievitch, mais aussi la postérité, plus discrète, de celle de Leonardo Sciascia, dont l'œuvre pionnière en la matière est *L'affaire Moro* (*Il Caso Moro*), un texte fondamental pour comprendre le lien contemporain entre littérature et politique.

Car *L'affaire Moro* fut un extraordinaire procès à charge intellectuel, un subtil *J'accuse* dont la clé (la complicité d'occasion entre la Démocratie chrétienne – choisissant de ne négocier en rien – et les Brigades rouges – enfermées dans un code politique aberrant) est livrée en son cœur : « Au drame de l'enlèvement s'est comme substitué […] le drame suivant : l'absence de *l'onorevole* Moro du Parlement, de la vie politique, est *plus rentable* que sa présence[37] » La mise à mort de Moro fut scandaleusement consensuelle.

Ce drame – celui du profit de la trahison politique –, on le retrouve aujourd'hui partout, dans la « géopolitique » contemporaine ; et en chaque lieu où il survient surgissent, salutairement, des voix que l'on espère capables de le dénoncer et contredire.

Mais ce que montre bien l'exemple de Sciascia, c'est que l'exercice de cette voix n'est pas un acte de justicier : c'est bien plutôt un acte de rapport sans détour, établi par une conscience claire (en l'occurrence directement inspirée des Lumières). Le travail

36. Voir par exemple les exercices d'histoire immédiate du type de ceux de Dave Eggers aux États-Unis, à commencer par l'excellent *Zeitoun*, consacré au traitement politique (et très policier) du drame de l'ouragan Katrina à la Nouvelle-Orléans.

37. Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, p. 128.

d'élucidation repose simplement sur la faculté rationnelle du jugement, que Sciascia liait étroitement à une triple pratique, essentielle encore pour les temps contemporains : le *diagnostic* sur le mésusage politique de la langue et du langage (y compris dans la façon de remplacer par des périphrases le nom même de Moro) ; l'exercice de l'*interprétation* (de la juste interprétation) – ici des lettres envoyées par Aldo Moro pendant sa captivité –, un exercice rendu possible par la qualité ou la compétence proprement littéraire de l'enquêteur ; et le « détachement de l'*ironie* » : un partage de la parole et du non-dit capable de contredire le secret nécessaire à l'usage de la violence politique – et dont la possibilité appartient également, au plus haut degré, à la littérature (héritière de Cervantes et de Diderot, précise Leonardo Sciascia).

Et de fait, il semble bien qu'aujourd'hui, dans le sillage de ces modèles, même la résurgence sensible du récit révolutionnaire et des romans du terrorisme (Christoph Hein, Uwe Tellkamp, Alban Lefranc[38], pour ne citer qu'eux) déplace, par l'exercice de cette triple pratique rationnelle, l'emprise antérieure et typiquement postmoderne de la paranoïa liée au *complot* (*plot*)[39], au fil des actualités dramatiques et profondément ambiguës du nouveau siècle. Le principe de survalorisation de l'intrigue narrative – dont les implications idéologiques ont fortement évolué, d'abord dans la littérature nord-américaine post-9/11[40], puis dans la littérature européenne – n'est plus le seul ni même le principal moteur du récit : la dynamique, voire l'*énergétique*[41] du récit repose davantage sur celle du crédit ou de la croyance accordée, face à l'emprise de la foi pervertie et du secret politique, à la voix énonciatrice et aux moyens mêmes de l'expérimentation littéraire qu'elle conduit – sa légèreté pensive, sa puissance d'expérimentation morale, sa sensibilité aux « liens faibles » susceptibles de surpiquer les déchirures du tissu social.

Ainsi peut-on citer l'exemple du combat qui se livre au sein de la voix énonciatrice, dans *Si les bouches se ferment* d'Alban Lefranc : fiction d'identification à Bernward Vesper, poète et éditeur (suicidé en 1971), fils de nazi et mari de Gudrun Ensslin (l'égérie de la

38. Sur ce point, voir notamment Julian Preece, *Baader Meinhof and the Novel*. Voir aussi, aux États-Unis, la reviviscence du récit des désillusions révolutionnaires, chez Rachel Kushner, Jennifer Egan, etc.

39. Voir Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Voir aussi le modèle type de l'écriture de l'assassinat de JFK, comme dans *Libra* de DeLillo et son idée selon laquelle le rapport Warren serait le vrai « grand roman de l'Amérique ».

40. Don DeLillo, *Falling Man* et Thomas Pynchon, *Bleeding Edge*. Voir le Lower Manhattan Project du laboratoire NT2, ainsi que pour une comparaison entre roman nord-américain et roman arabe, la thèse de Chloé Tazartez, « Après l'attentat… ».

41. Voir Raphaël Baroni, « Énergie », et Dominique Rabaté, *Petite physique du roman.*

« fraction Armée rouge » en Allemagne), psalmodiant « Moi, Vesper le suicidé / Ophélie mâle *made in Germany* / Je vais me faire le porte-voix de votre étincelle / Je vais parler dans sa bouche / Pendant que je m'en vais[42] ».

On ne saurait trop insister sur l'importance considérable, aujourd'hui, de ces questionnements à double pôle, inscrits au cœur même de la configuration narrative pour réinterpréter passé révolutionnaire, crise des démocraties, et tentation radicale du terrorisme : la fausse monnaie du discours (martial) officiel et/ou de la paranoïa complotiste contre la crédibilité, fragile et polémique, de l'énonciation civile ; le conflit, tant individuel que collectif, des croyances, des compromissions et des responsabilités ; le pari du crédit ouvert par l'engagement des voix contre la parole de la foi forclose ; le soin d'une contractualité transparente et mobile contre la violence et la rigidité des pactes identitaires.

Le roman contemporain est bien conscient de la gravité singulière de ces questions. On les trouvera par exemple au cœur de ce texte à la fois très singulier et paradigmatique du regretté Péter Esterházy intitulé *Revu et corrigé* : ayant découvert un dossier d'emploi de son père dans les archives de la police politique du régime Kadar, l'écrivain hongrois avait entrepris de redéfinir, à la lumière rétrospective de cette compromission en forme de trahison de confiance, non seulement son histoire personnelle, mais aussi sa propre pratique littéraire – qui avait cru juste de lier généalogie familiale et histoire nationale dans l'immense *Harmonia Cælestis* : en faisant de l'écriture de *Revu et corrigé* à la fois la publicisation du scandale archivistique et le lieu d'une révolution de sa propre énonciation littéraire, Péter Esterházy prétendait éclairer les uns par les autres les faux-semblants de l'histoire et les illusions d'une littérature conciliatrice – au risque de ne plus trouver sous sa plume que rature et commentaire, doute et effacement.

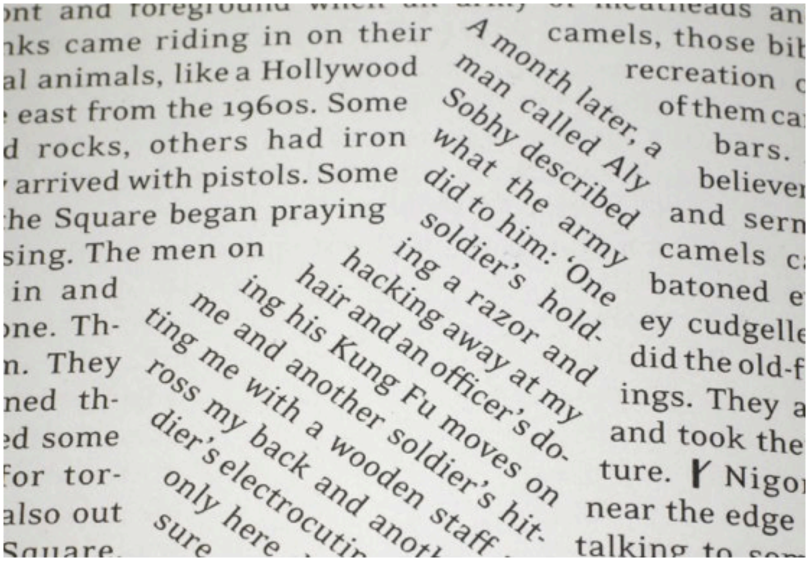
Mais le roman contemporain est aussi conscient des ressources particulières, pour affronter ces questions, que représentent l'humour et le recours salvateur aux formes diverses d'énonciation ironique – puissances sans cesse renouvelées de la littérature, notamment depuis le jalon refondateur de l'œuvre de Thomas Bernhard.

Ainsi par exemple du roman d'Adam Thirlwell, *Kapow !*[43] : hilarante et terrible polyphonie narrative du « printemps arabe », contemplé à distance par un narrateur

42. Alban Lefranc, *Si les bouches se ferment*, p. 135.

43. Non traduit en français à ce jour.

anglais dont la vie, l'esprit et l'écriture se désassemblent au fil de l'événement – faisant du roman tout entier, non seulement le sismographe subjectif des révolutions politiques et morales, mais aussi le brillant calligramme de l'histoire contemporaine.



Ou encore du troisième roman de Noémi Lefebvre, *L'enfance politique* : une charge ironique et puissante contre la pesanteur mortifère, en soi, dans son corps et son for intérieur, des institutions (couple, famille, société, nation) ; une charge qui passe par un usage extraordinaire de la langue et de la syntaxe, de la phrase et de la formule, de l'aphorisme, de la chute, et de la collection des paragraphes, au fil d'un récit terriblement drôle (terrible et drôle) de la dépression ou plutôt de la « décomposition » de Martine, la narratrice, victime depuis l'enfance d'un mystérieux et bien tangible « viol politique ».

Comme dans toutes les œuvres capables de soulever, d'un poignet léger, la chape de plomb des assignations identitaires – genre, *race*, classe – et d'inscrire dans le corps du récit une liberté interdite au corps physique du « sujet » social[44], le roman simule et instruit, tout à la fois, un acte de confiance radical dans la puissance des signes de l'écriture contre les pouvoirs de la contrainte sociale.

44. C'est tout l'enjeu de *Poétique de l'emploi,* le quatrième roman de Noémi Lefebvre.

Une confiance provisionnelle

Dans une conférence radiophonique (« Le langage en folie ») prononcée il y a cinquante ans, Michel Foucault assignait déjà aux seuls signes la conscience des possibles :

> *Je crois qu'on pourrait dire ceci, qu'au fond, nous ne croyons plus de nos jours à la liberté politique, et puis le rêve, le fameux rêve d'un homme désaliéné est tombé maintenant dans la dérision. De tant de chimères, que nous est-il resté ? Eh bien, la cendre de quelques mots. Et notre possible, à nous autres hommes d'aujourd'hui, notre possible, nous ne le confions plus aux choses, aux hommes, à l'Histoire, aux institutions, nous le confions aux signes*[45].

Et peut-être en effet s'agit-il aujourd'hui d'exercer pleinement, énergiquement, cette confiance provisionnelle, ce crédit à l'égard des signes, pour faire du Rien de la littérature l'une des manifestations de notre possible. Il s'agit de jouer un crédit contre l'autre : d'opposer à l'*épistémè* des pouvoirs contemporains le « comme si » et le « oui mais » de l'écriture.

Aussi cette confiance provisionnelle, à laquelle nous conduisait Foucault, semble-t-elle s'exercer aujourd'hui, de façon active et multiple, par le biais des divers processus hyper-volontaristes (ou agentistes, si l'on préfère[46]) à l'œuvre dans l'esthétique du contemporain et dans la refonte actuelle, transidentitaire, du roman.

Une refonte liée non seulement à la double sollicitation conjointe du *quotidien* et de l'*historique*[47], mais aussi à l'extraordinaire pression qu'exerce sur l'écriture textuelle la concurrence en la matière des autres *régimes de fiction,* en particulier celle, efficace et souvent très subtile, des séries télévisées[48].

J'identifierai en ce sens quatre processus principaux, dont la littérature française contemporaine suffit à donner une assez claire idée :

1. la *mondialisation* volontaire de la création, par laquelle un écrivain peut choisir d'écrire préférentiellement l'histoire alter-nationale, par ambition mondialiste ou simplement transfrontalière (Yannick Haenel, Laurent Mauvignier, Laurent

---

45. Michel Foucault, « Le langage en folie », p. 54.
46. Processus « agentiste » en tant qu'il relève de l'*agency,* la capacité à agir.
47. J'insisterais volontiers sur la nécessité de relire aujourd'hui les essais de Michel de Certeau en la matière : *L'écriture de l'histoire* d'un côté*, L'invention du quotidien* de l'autre.
48. Voir les grandes séries d'art narratif comme *The Wire, The Sopranos, Big Love, Breaking Bad,* etc.

Gaudé, Mathias Énard, Lola Lafon, etc.) ; voire d'imiter un genre du récit étranger, à l'instar du « roman américain » (*western, road movie*) (Céline Minard, Tanguy Viel, Christine Montalbetti) ;

2. la *détemporalisation* – conçue comme réplique et résistance à l'accélération du temps historique et à ses phénomènes de « désynchronisation[49] » : par l'usage d'une « mémoire multidirectionnelle[50] » ou par l'exercice heuristique de l'anachronie (ou de l'uchronie), qu'elle soit rémanente, contre-factuelle ou anticipatrice ; non pas tant chez Michel Houellebecq et son cynique *Soumission* que dans toute l'œuvre d'Antoine Volodine, dans *Les événements* de Jean Rolin – récit en forme d'errance dans une géographie française fantasmée, à partir du précédent bosniaque, en terre de guerre civile –, ou encore dans *Défaite des maîtres et possesseurs* de Vincent Message – par le détour d'une dystopie où cède logiquement la barrière des espèces ;
3. la *composition biodocumentaire* – qui dans le sillage des fictions biographiques (ou biofictions[51]) d'un côté et des enquêtes d'imitation journalistique, anthropologique ou sociologique de l'autre, réinvente le « récit de vie » (Annie Ernaux, Philippe Vasset, Oliver Rohe, Tiphaine Samoyault, Jean Echenoz même), en cherchant à traduire l'importance vitale de cette pratique d'écriture, en particulier pour tous les « sans-parts » de la démocratie moderne (comme les appelle Jacques Rancière), et pour tous les migrants qui espèrent – par l'exercice de ce récit – obtenir un droit de cité ;
4. le travail, enfin, dans le sillage mondial d'Elfriede Jelinek, Carlos Fuentes ou Thomas Pynchon, sur la *ventriloquie ironique* des discours d'autorité ou de ce que Derrida appelait les « grammaires d'arraisonnement » (Mathieu Larnaudie, Arno Bertina, Charles Robinson, Pierre Senges), et sur la potentialité insurrectionnelle et *l'irréductibilité des voix dissidentes,* subalternes ou transidentitaires (comme chez Nicole Caligaris, Marie Darrieussecq, Cloé Korman, Emmanuelle Bayamack-Tam).

49. Voir les commentaires des théories de Hartmut Rosa dans le dernier ouvrage de Patrick Savidan, *Voulons-nous* vraiment *l'égalité ?*.

50. Michael Rothberg, *Multidirectional Memory*.

51. Voir Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier… ». Cette vogue est particulièrement sensible en France, qui transcende les frontières habituelles entre des poétiques romanesques aussi dissemblables que celles de Jean Echenoz, Pierre Michon, Emmanuel Carrère, Régis Jauffret, Patrick Deville, Nathalie Léger, etc.

Au point de croisement de ces quatre processus, on trouve par exemple *Assommons les pauvres* de la romancière française d'origine bengalie Shumona Sinha, un récit ambigu d'apparence autobiographique qui conjoint composition biodocumentaire et ventriloquie ironique des discours sollicités, chez les immigrés, par la contrainte du droit et de l'ordre politique dont il dépend : raillant la façon dont la bonne volonté du « droit d'asile » entraîne *de facto* une fabrique du récit de vie en fonction de ce que les immigrés croient nécessaire de faire apparaître de leur histoire, la narratrice forge, en contrepoint de ces récits dont, « narcopirate », elle s'abreuve jusqu'au dégoût, un récit de soi qui interroge la facticité d'une identité placée au cœur de l'intersectionnalité de la société contemporaine – là où les assignations croisées de genre, de *race* et de classe menacent d'effacer toute sincérité subjective et toute possibilité d'un discours vrai.

Le roman, conçu en forme de réécriture contemporaine du poème en prose de Charles Baudelaire, « Assommons les pauvres », offre ainsi le portrait d'une narratrice qui, poussée au bout de ce processus de dés-identification subjective, a frappé, sans raison apparente, un immigré dans le métro :

> *Lasse et accablée, je m'abandonne sur le sol moite de ma cellule et je pense encore à ces gens-là qui envahissaient les mers comme des méduses mal-aimées et se jetaient sur les rives étrangères. On les recevait dans des bureaux semi-opaques, semi-transparents, dans les zones périphériques de la ville. J'étais chargée, comme beaucoup d'autres, de traduire leurs récits d'une langue à l'autre, de la langue du requérant à la langue d'accueil. Récits au goût de larmes, âpres et cruels, récits d'hiver, de pluie sale et de rues boueuses, de mousson interminable comme si le ciel allait crever.*
>
> *Je n'aurais jamais pu imaginer que le chemin serait si court, qu'il y aurait un chemin, un raccourci entre les salles d'interrogatoire et la pièce moisie du commissariat où depuis hier je ne cesse de dessiner l'arbre généalogique de ma famille, les lignes de mes pensées et de mes errances, les combinaisons du temps et de l'espace, pour justifier mon parcours et reconstituer la scène, pour qu'on comprenne mon désir subit d'avoir frappé l'homme, un de ces immigrés, avec une bouteille de vin. Un frisson parcourt mon dos. J'ai peur de moi. Moi qui ai attrapé la bouteille sans la regarder, l'ai soulevée et en ai senti le poids lorsque je l'ai agrippée pour qu'elle ne glisse pas de ma main puis j'ai visé la tête, noire de haine et écumante de mots d'insulte, et j'ai frappé*[52].

Ce faisant, Shumona Sinha, désormais loin de Calcutta (l'histoire de ses origines donnant ce titre à son roman suivant), reproduit dans le Paris d'aujourd'hui la réaction

52. Shumona Sinha, *Assommons les pauvres*, p. 9-10.

irrationnelle et scandaleuse du sujet baudelairien, confronté à la fausse monnaie du contrat social jusqu'à considérer, par un retournement brutal des valeurs, que « celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir ».

Son roman, en ce sens, rappellerait assez les remarques de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien,* lorsqu'il commente toute l'histoire de l'inscription de la loi sur le corps vivant, et conclut :

> *On pourrait donc supposer que les parchemins et les papiers sont mis à la place de notre peau et que, substitués à elle pendant les périodes heureuses, ils forment autour d'elle un glacis protecteur. Les livres ne sont que les métaphores du corps. Mais dans les temps de crise, le papier ne suffit plus à la loi et c'est sur le corps qu'elle se trace de nouveau*[53].

Dans ces temps de crise, où la loi d'un régime social inique et d'une « prudence » politique hypocrite soumet à nouveau le corps à l'inscription concrète de sa violence, il faut souhaiter rétablir le geste ostensible et volontaire d'une politique de la littérature capable de lutter contre elle et de lui substituer une civilité autre.

Comme l'affirme également Marc Crépon dans son essai sur *Le consentement meurtrier* :

> *Face aux pouvoirs destructeurs des idéologies, comme de toute autre justification du meurtre, la littérature exemplifie et rappelle inlassablement ce qui fait la singularité idiomatique de toute existence. […] Elle fait vivre dans la langue l'espoir d'un lien qui prend le contre-pied de ces destructions. Du simple fait de se donner en partage, elle atteste […] qu'elle ne peut ni ne veut faire de la violence le dernier mot*[54].

Que vaut une vie ?

Refuser de laisser le dernier mot à la violence, quand bien même celle-ci aurait déjà conduit jusqu'à la mort : c'est aussi ce que fait Laurent Mauvignier avec *Ce que j'appelle oubli*, un court roman en forme de très longue phrase qui, en recomposant les contours d'un fait divers (le tabassage à mort d'un

53. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 207.

54. Marc Crépon, *Le consentement meurtrier*, p. 27.

marginal pris en flagrant délit d'une simple bière bue dans un supermarché), confronte l'horreur du quotidien contemporain à la politique littéraire, renouvelée, du scandale à voix haute – de la voix inaudible donnée à entendre : « [C]ette voix qui continuait et répétait, pas maintenant, pas comme ça, jusqu'à ce qu'elle se taise et s'efface dans un chuchotement, trois fois rien, un sifflement, sa voix à lui qui continuera dans ta tête, à murmurer, à répéter toujours pas maintenant, pas maintenant, pas comme ça, pas maintenant –[55] ».



Cette actualité – de l'expérience physique de l'exclusion, de la lutte corps à corps et mot à mot contre la dépossession – travaille ainsi le récit contemporain dans sa forme élémentaire, son style, ses origines et ses fins[56].

Comme dans la grande entreprise de Pierre Rosanvallon et consorts, « Raconter la vie », qui symbolise (avec ses inévitables ambiguïtés[57]) l'ambition d'une crédibilité nouvelle de la parole démocratique, le roman contemporain prétend être capable de dénoncer, à l'aune et au profit – au crédit – du récit d'une vie, la fausse monnaie des contraintes sociales et politiques.

On le verra au cas limite du récit biodocumentaire qu'est *Le quai de Ouistreham* de Florence Aubenas, récit d'enquête « immersive » pour tester la difficulté à décrocher un CDI quand on n'a pour tout bagage qu'un baccalauréat : la journaliste Florence Aubenas conserve son nom mais modifie son curriculum vitæ, et raconte a posteriori, avec des moyens narratifs qui excèdent les dimensions d'un simple reportage, l'expérience, aussi éprouvante que révélatrice,

55. Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, p. 62.

56. Voir la thèse de Flavia Bujor, « Une poétique de l'étrangeté ».

57. Figure notamment, dans le cahier des charges de la collection, cette phrase problématique, tant pour la sociologie que pour la théorie littéraire : « Toutes les hiérarchies de “genres” ou de “styles” y sont abolies ; les paroles brutes y sont considérées comme aussi légitimes que les écritures des professionnels de l'écrit » (http://raconterlavie.fr/projet/).

de cette quête d'emploi, au fil des emplois précaires d'agent d'entretien dans la région de Caen et sur les quais de Ouistreham.

Ainsi peut-on lire dans l'« avant-propos » :

> *C'était la crise. Vous vous souvenez ? Cela se passait jadis, il y a une éternité, l'année dernière.*
>
> *La crise. On ne parlait que de ça, mais sans savoir réellement qu'en dire, ni comment en prendre la mesure. On ne savait même pas où porter les yeux. Tout donnait l'impression d'un monde en train de s'écrouler. Et pourtant, autour de nous, les choses semblaient toujours à leur place, apparemment intouchées.*
>
> *Je suis journaliste : j'ai eu l'impression de me retrouver face à une réalité dont je ne pouvais pas rendre compte parce que je n'arrivais plus à la saisir. Les mots mêmes m'échappaient. Rien que celui-là, la crise, me semblait tout à coup aussi dévalué que les valeurs en Bourse.*
>
> *J'ai décidé de partir dans une ville française où je n'ai aucune attache pour chercher anonymement du travail. L'idée est simple. Bien d'autres journalistes l'ont mise en œuvre avant moi, avec talent : un Américain blanc est devenu noir, un Allemand blond est devenu turc, un jeune Français s'est transformé en SDF, une femme des classes moyennes en pauvre, et je dois en oublier. Moi, j'ai décidé de me laisser porter par la situation. Je ne savais pas ce que je deviendrais et c'est ce qui m'intéressait. […]*





> *J'ai conservé mon identité, mon nom, mes papiers, mais je me suis inscrite au chômage avec un baccalauréat pour tout bagage. J'affirmais m'être tout juste séparée d'un homme avec*

lequel j'avais vécu une vingtaine d'années, et qui subvenait à mes besoins, ce qui expliquait pourquoi je ne pouvais justifier d'aucune activité professionnelle durant tout ce temps-là.

Je suis devenue blonde. Je n'ai plus quitté mes lunettes. Je n'ai touché aucune allocation.

J'avais décidé d'arrêter le jour où ma recherche aboutirait, c'est-à-dire celui où je décrocherais un CDI. Ce livre raconte cette quête, qui a duré presque six mois, de février à juillet 2009. Les noms des personnes et des entreprises ont été volontairement modifiés. […]

À Caen, j'ai gardé ma chambre meublée. J'y suis retournée cet hiver écrire ce livre[58].

Ce faisant, Florence Aubenas vise une tout autre forme de « suspension volontaire de l'incrédulité » que celle du pacte fictionnel traditionnel, et cette visée est très caractéristique, bien au-delà de ses prémisses journalistiques (ou « néo-journalistiques » si l'on veut, comme chez Emmanuel Carrère ou Javier Cercas[59]), d'une grande part de l'expérimentation romanesque contemporaine.

En effet, sur un premier niveau du récit s'établit le projet de reportage initial, celui d'une fiction de soi inscrite dans la réalité la plus concrète possible : pour rendre l'expérience probante, il faut faire croire (*make believe*) à autrui que l'on est bien celui (celle) que l'on dit être (une femme sans emploi et sans qualification), pour pouvoir mieux comprendre ce que l'on est alors (l'apprentie employée qui se bat sans relâche pour accéder à l'emploi). Il faut donc aussi parvenir à se faire croire soi-même à sa propre fiction (mettre en suspens sa propre incrédulité), sans quoi cette expérience est impossible (ou sans pertinence).

Parmi toutes les révélations de premier plan du récit, outre celles qui touchent directement à la logique sociale de l'emploi précaire et « sous-qualifié », surgit donc le paradoxe d'un dévoilement de la réalité (« la plus » quotidienne, ordinaire) qui passe par la plus radicale des fictions – la fiction vécue. Même la conservation du nom joue comme fiction (ou épifiction, fiction de surface) : je suis d'autant moins moi-même que je n'ai pas même besoin de changer de nom / je suis celle que je dis être même quand je dis être celle que je ne suis pas.

Aussi, sur un second niveau du récit s'établit le projet d'écriture final : raconter cette expérience (sous-entendu : à ceux qui n'en ont pas idée, pas conscience, qui ne

58. Florence Aubenas, *Le quai de Ouistreham*, p. 9-10.

59. En particulier *L'adversaire* pour l'un, et *El Impostor* pour l'autre.

voient pas, qui n'entendent pas), c'est à la fois raconter cette expérience à autrui (le lecteur, soit un tout autre « autrui » que celui du premier niveau – collègues de travail, employeurs potentiels et réels, conseillers pour l'emploi, nouveaux amis) ; et se raconter à soi-même cette expérience, en étant redevenue autre que celle que l'on était alors, en étant redevenue soi-même (si c'est vraiment chose possible ou signifiante).



Car comme on le remarque, le récit n'est pas un journal (même s'il suit le modèle d'une chronique) – à l'inverse par exemple du beau récit biodocumentaire d'Annie Ernaux écrit pour « Raconter la vie » et consacré aux pratiques d'usage de l'hypermarché[60].

Et c'est là que la question du vrai intervient, intelligemment, comme une question d'écriture : comment trouver à rendre, dans cette double fiction documentaire (le deuxième niveau étant autobiographique, étant ce que Gérard Genette appelait en principe une « diction »), la puissance concrète du réel ? Comment, en ayant « trompé son monde », même de bonne foi, et jusqu'à y croire soi-même « au quotidien », peut-on être fidèle à la vérité de cette expérience ?

Comment parvenir à reconstituer à distance la vérité d'une « pratique quotidienne » (une « tactique » même, au sens de Michel de Certeau) qui échappe a priori à l'entendement du lecteur et dont on peut penser que l'auteure elle-même a vite perdu la dimension intime, incorporée ? Car cette distance de l'écriture est au moins double : distance dans le temps (malgré l'hypothèse d'une écriture sans transition), distance dans l'identité – la question du lieu demeurant en principe neutralisée par la réalité (ou la fiction, peu importe) de la « chambre d'écriture » à Caen, équivalent symbolique du Tracteur (la voiture d'occasion achetée pour l'occasion, ce Pégase ou ce Bucéphale mythique du quotidien, auquel est même dédié le récit tout entier).

Cette difficulté explique l'importance des moyens rhétoriques et narratologiques convoqués par Florence Aubenas : manipulation des voix et des points de vue, ornementation (comparaisons, descriptions, allusions), hyperbolisation (ou au

60. Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*.

contraire neutralisation, *understatement*), scénographie d'auteur, à l'ethos modeste mais ostensible.

Sans cette panoplie de moyens, les thèmes principaux du récit – « expérience et pauvreté » comme aurait dit Walter Benjamin, mais aussi amitié, sincérité, valeur – feraient inévitablement défaut, car ils sont, *de jure* sinon *de facto,* tous potentiellement faillibles en raison du dispositif initial (l'immersion par dissimulation). C'est ce que traduit bien, au demeurant, la fin en queue de poisson de l'expérience : dès le moment où « Florence Aubenas » obtient l'offre d'un CDI, elle doit refuser d'un mot, plier bagage, redevenir qui elle est, sans les guillemets de la ruse bien intentionnée, et se mettre à l'écriture – au risque de devenir *persona non grata* pour ceux-là mêmes qui l'ont accueillie parmi eux.

Extraordinaire expérience de terrain et d'écriture, en somme, qui soulève pêle-mêle les questions fondamentales de la « littérarisation » de l'expérience, de l'engagement (ou plus exactement ici de « l'embarquement ») de l'écriture, et surtout de la valeur. Est-on réductible à son curriculum ou à ses gestes ? Peut-on se louer ou se vendre au travail ? Peut-on vendre en récit la vie d'autrui ?

Et en définitive : que « vaut » une vie ?

TRANSITION (à crédit)

Je ne sais pas (encore) dans quelle mesure ces phénomènes d'une nouvelle autorité à crédit (jouée, échangée, risquée, mise en gage) concourent vraiment à nous faire sortir du *paradigme indiciaire* pour nous faire entrer tout à fait dans un *paradigme fiduciaire*, où domineraient les questions du crédit et de la dette, voire des croyances et de la foi, et plus largement de la promesse (politique, morale, intellectuelle), tenue ou trahie – toutes questions d'une très grave actualité.

Mais j'y crois.

C'était déjà ce à quoi visait, dans sa démesure et sa fuite en avant, l'œuvre monumentale de Roberto Bolaño à laquelle j'ai déjà fait allusion plus haut : *2666* trouvait le moyen de nouer en elle-même multitude et exactitude, et accordait au mécanisme inachevé de son récit tout le crédit d'une entreprise arc-boutée contre l'exercice du pouvoir, en même temps que l'impression, à travers elle et par la lecture, d'une permanence posthume de la puissance littéraire[61].

Et de même, si l'on s'est habitué à l'effet de génération qui accordait aux descendants des disparus le droit, sur le modèle indiciaire, de repartir en quête des traces du passé, il faut désormais accepter de voir les générations nouvelles d'écrivains se lancer à leur tour, comme *à crédit,* non seulement à la « recherche du temps impossible à perdre[62] » que fut le passé, mais aussi et surtout à la conquête d'un présent accéléré et désassemblé : des générations plus proprement 2.0, rompues au partage d'autorité,

61. Peu de romans contemporains peuvent lui être comparés sur tous ces points, hormis peut-être une autre œuvre posthume monumentale, celle de David Foster Wallace, *The Pale King*.

62. Selon la formule du magnifique essai de W.G. Sebald sur « l'oiseau de nuit » que fut Jean Améry (« Avec les yeux de l'oiseau de nuit », p. 148).

rétives à la fixité des positions de champ et habituées, notamment par la grâce de la circulation des flux numériques, à la mobilisation libre des archives et à l'intrusion spontanée dans le discours réticulaire de l'espace social – qu'elles manipulent avec toute sorte d'effets spéculaires, et surtout, comme on va le voir, avec *esprit de suite*.

6. ESPRIT DE SUITE (épilogues)

[*prolonge la* « consistenza », ou « consistency » *de Calvino*]
[*correspond à* épi- *selon* **l'idée de finalité** *(consécution)*]
[*s'associe au terme d'*épilogue]

Quelqu'un m'avait dit très gentiment :
Mais pourquoi écris-tu comme ça ?
Très gentiment, avec une incompré-
hension douce.

Olivier Cadiot

Permanence ou renouvellement de la puissance littéraire dans l'exercice de la superficialité, du secret, de l'énergie, de l'accélération et du crédit : par le préfixe *épi,* il s'agit d'observer les diverses façons qu'a le roman contemporain de se tenir au-dessus de son temps, légèrement surélevé par rapport à lui, affecté par son flux mais aussi capable de conserver une ligne de force distincte et singulière.

À l'épigraphie qui ouvrait cette série de chapitres répond logiquement en clausule un épilogue en forme de condensation des « valeurs » du contemporain, et de prolongement d'un texte absent : comme si Italo Calvino avait laissé non écrite sa dernière leçon sur la *consistency* pour que le roman contemporain – ou sa critique – lui donne *consistance* et *esprit de suite*.

C'est ce que certaines œuvres semblent capables de faire, en donnant un sens à cette notion mystérieuse.

Ou du moins est-ce ce que j'essaierai de montrer, par un dernier exercice de style où la posture critique, épiphénoménale et épimoderniste, imite et relaie son double modèle littéraire.

CONSISTENCY (PIERRE SENGES)

J'éprouvais un plaisir tout particulier quand de graves lacunes dans l'original me contraignaient à poursuivre le récit moi-même.

Italo Calvino

Pierre Senges a dit de lui-même qu'il était un écrivain « au second degré ». On peut le lire en effet comme un écrivain de la citation et de la réécriture – dans la tradition, très vive encore aujourd'hui, de Walter Benjamin (comme on va le voir au fil des épigraphes). Mais il ne s'agit pas seulement, dans son œuvre, du second degré de la répétition et de l'ironie : à elles s'allient le sérieux des potentialités vives, le prolongement actif, la suite ou « séquelle[1] » du texte antérieur – comme la cicatrice en surface d'une blessure plus profonde. Pierre Senges n'est pas seulement un écrivain au second degré, mais un écrivain « au carré », qui démultiplie par elles-mêmes les valeurs des textes qu'il réactive, dans la tradition expérimentale et savante[2] d'Italo Calvino.



Aussi peut-il, en s'inscrivant dans l'œuvre inachevée ou même non écrite, donner un sens à cette valeur mystérieuse de la *consistency.*

1. Voir son dernier livre : Pierre Senges, *Achab (séquelles)*.
2. Voir Laurent Demanze, *Les fictions encyclopédiques*.

C'est ce que je vais essayer de montrer par l'exemple de quatre de ses textes et en quatre temps – fondés sur les équivalents possibles en français de *consistency* : cohésion, cohérence, constance et consistance.

Cohésion éprouvée dans le prolongement des ébauches narratives tirées de Franz Kafka (*Études de silhouettes*) ; principe de *cohérence* (*consistency principle*) dans la forgerie qui consiste à livrer le texte idéal d'Antonio de Guevara, sa *Réfutation majeure* de l'existence du Nouveau Monde ; *constance* dans l'exercice patient de l'écriture comme art clandestin d'un jardinage eschatologique et urbain – plantant, de fleur en fleur, d'herbe en herbe, le décor textuel d'une ville recouverte par une végétation d'apocalypse (*Ruines-de-Rome*) ; *consistance* animale, enfin, à laquelle s'attaque directement *Zoophile contant fleurette*, en achevant de remonter le cours des Écritures pour réécrire carrément l'épisode de l'arche de Noé.

Cohésion formelle : les cinq vertus des études de Kafka

Au jour du Jugement dernier, lorsque,
avec les tombes, les livres de morceaux
choisis s'ouvriront…

Walter Benjamin

Études de silhouettes peut se lire comme l'exercice (l'« étude » au sens pictural et musical), non seulement d'un prolongement des fragments épars de Kafka, mais aussi d'une cohésion (*consistency 1*) éprouvée dans ce prolongement et issue de la conjonction formelle des cinq vertus que Calvino appelait à occuper l'avenir.

La note d'intention définit la poursuite des « petits papiers abandonnés là, dans un coin, en l'état » par Kafka, comme « souci d'harmoniser un ensemble hétéroclite sous une figure unique ». Plutôt que promis au feu du repentir posthume, ce Kafka-de-papiers est prolongé par l'empire de « deux lois irréfutables : 1) la nature a horreur du vide, 2) notre désir de récit est impossible à rassasier[3] » ; plutôt que de simplement « admirer ces

3. Formule qui prolonge celle, très kafkaïenne au demeurant, de Stig Dagerman : *Notre désir de consolation est impossible à rassasier.*

restes, malingres, pleins d'espérance », « on n'a pas pu s'empêcher de poursuivre ce qui a été commencé, sur trois lignes, sur trente ou cent, afin d'en savoir un peu plus, à l'issue de ces cent, sur l'envoûtante impossibilité d'aboutir[4] ».

En réalité, l'échec technique de la « complétude » est programmé, au profit de la réussite du geste esthétique[5] : chaque prolongement (parfois dédoublé, quadruplé) est une forme d'impasse, voire un simple aller-retour au texte source, après que la suite inventée, texte possible, s'est autoconsumée et a tourné court. Mais c'est le seul moyen d'être fidèle à Kafka tout en le prolongeant : se nicher dans le creux du texte manquant sans pour autant le combler ; prolonger sans écraser ; exercer pour cela la première des vertus de Calvino, la légèreté.

Kafka lui-même est réputé, dès le départ, « patron infiniment discret, infiniment léger, quoi qu'on en dise » : patron léger de haute couture, patron discret pour employé aux écritures. D'ailleurs, Calvino ne s'y était pas trompé qui avait pris soin de clore sa conférence sur l'évocation d'un récit de Kafka, *Der Kübelreiter* (*Le cavalier au seau à charbon*) :

> *Voilà comment, à cheval sur notre seau, nous irons à la rencontre du nouveau millénaire ; sans espoir de trouver en lui autre chose que notre propre apport. Lequel pourrait inclure la légèreté, dont la présente conférence a tenté d'illustrer les vertus*[6].

Ainsi le texte de Senges fonctionne-t-il comme « apport », compensation magique et consistante du manque de chacun des départs kafkaïens, par l'exercice d'une « légèreté pensive » ou réfléchie (*thoughtful lightness*), « liée à la précision et à la détermination, nullement au vague et l'aléatoire » du seau à charbon (nouveau cheval de bois du Quichotte) – ou plutôt de son équivalent domestique dans l'héritage littéraire que mobilise Senges : la « Boîte à épices en argent ».

> ***Tout ce que j'ai hérité de mon père, c'est une boîte à épices en argent*** *– de ma mère, rien de mieux sinon deux tiges en métal sans identité ni usage précis, peut-être une paire de tuteurs. […] (Tout ce que j'ai hérité de mon père, c'est une boîte à épices en argent ; et encore, je ne suis pas sûr, pas tout à fait sûr, qu'il s'agisse d'argent, façon pour moi de regretter une*

4. Pierre Senges, *Études de silhouettes*, p. 9.

5. « Espérons que les trois, trente ou cent lignes auront enchanté avant de se cogner contre un mur », précise la note liminaire. Voir « Courir, courir. Vue d'une rue transversale. Maisons hautes, une église plus haute encore… », *Études de silhouettes*, p. 113-114, par exemple.

6. Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 57-58.

fois encore de n'avoir pas pu faire ces études d'ingénieur chimiste, elles m'auraient rendu capable maintenant de distinguer au toucher l'argent du fer-blanc – peu importe au fond, il ne s'agit peut-être pas d'une boîte à épices, mais d'une boîte à outils, ou à couture, ou à rien du tout, une boîte simplement boîte, c'est-à-dire un contenant sans contenu, idéal pour servir de lot d'héritage – mais à bien y réfléchir, et comme je m'apprête à mon tour à faire inscrire boîte à épices en argent *sur mon propre testament, je ne suis pas certain qu'il s'agisse d'un héritage, mon père, si j'ai bien eu affaire à lui, était bien trop pingre pour se défaire de quoi que ce soit*[7]*.)*

On voit bien ici la boîte originelle défaite progressivement de ses attributs : héritage entièrement allégé (comme pour prolonger la *Lettre au p*ère), « dissout en entités impalpables[8] », par l'exercice de la précision et de la détermination. Senges (ne) remplit par *rien* le vide de la boîte en argent de Kafka ; il ne l'alourdit en rien ; il en montre au contraire l'infinie légèreté énigmatique, il en déplie l'absence[9].

Et pour ce faire, il mobilise deux autres vertus essentielles : la rapidité et l'exactitude.

La « rapidité », pour Calvino, c'est celle de l'énergie intérieure, de la dynamique mentale. Il recourt pour la définir aux figures symboliques de Mercure et Vulcain : « la *syntonie* et la *focalité,* la mobilité et la vivacité d'un côté, la concentration et la *craftsmanship* de l'autre, alliées pour combattre la mélancolie[10] ». On retrouve là l'énergie (*energeia*) et la dynamique (*enargeia*), la force active (*vis*) et la vertu rhétorique (*virtus*) : la syntonie et la focalité concourent à la patiente recherche du « mot juste », de la phrase où chaque mot reste irremplaçable – mais dans une révélation rapide (comme l'éclair benjaminien de la ressemblance), un parcours immédiat lié à la vitesse de l'énonciation.

7. Pierre Senges, *Études de silhouettes*, p. 104-106.

8. Pierre Senges, *Études de silhouettes*, p. 33.

9. Un peu comme la « Maison manquante » (à Berlin) de Christian Boltanski – lequel, lors d'un passage récent à Harvard (15 novembre 2012), a également évoqué avec une légèreté pensive, non pas une boîte à épices, mais « une boîte à biscuits » (« Giacometti, plus il vieillissait, plus il ressemblait à un Giacometti ; Bacon, plus il vieillissait, plus il ressemblait à un Bacon ; et moi, plus je vieillis, plus je ressemble à une boîte à biscuits »). Une boîte à biscuits du type de celles que laissaient derrière elles les familles déportées, après y avoir confié leurs derniers espoirs.

10. Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 91.

Soit une rapidité qui ne va pas sans exactitude – mais une exactitude d'un genre particulier. Kafka lui-même était d'ailleurs jugé « d'un esprit imprécis, chimérique » par Bertold Brecht, dans les termes d'une conversation que rapporte Benjamin[11] – lequel ajoute ailleurs que « sa pensée a quelque chose de très incohérent. Indécise, elle balance d'un souci à l'autre, goûte à toutes les angoisses, elle montre l'égarement du désespoir[12] ». Senges corrige-t-il Kafka par l'exactitude ? Si c'est le cas, il s'agit de cette exactitude sans généralité qu'appelle de ses vœux Italo Calvino après Roland Barthes, une « *mathesis singularis* », une « science de l'unique et du non-repérable[13] » appliquée au cas par cas de chacun des fragments kafkaïens. Ou bien il s'agit d'une exactitude de surface, au sens de Calvino (« La profondeur doit se cacher. Où cela ? À la surface[14] »).

C'est l'exactitude superficielle – épigraphique –, chimérique et légère de la « passerelle jetée sur le vide » et qui « relie la trace visible à la chose invisible, à la chose absente, à la chose désirée ou redoutée ». Ainsi par exemple dans la première étude du fragment « *Quelqu'un vint me tirer par mon vêtement, mais je me débarrassai de lui*[15] », où l'exclamation (faussement) outrée (« Quelle erreur d'écrire sans exactitude ») conduit à l'exercice humoristique d'une hésitation infinie (balancée par un « ou bien, ou bien » légèrement kierkegaardien), dont ne peut surgir qu'une « vérité d'emprunt » : les *diapsalmata* de Kafka continuent ainsi de vivre leur vie hésitante, silhouettes d'auteur sans mandat, tandis que *je* « me retire comme une ombre, une ombre superflue, me fais discret pour

11. Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, p. 351.
12. Walter Benjamin, « Franz Kafka… », p. 442.
13. Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 110.
14. Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 124.
15. « Quelqu'un vint me tirer par mon vêtement, mais je me débarrassai de lui – ça pourrait paraître incongru, mais encore aujourd'hui il m'est impossible, en relisant cette phrase pour la centième fois, de savoir si je me suis débarrassé de mon vêtement ou de cet inconnu. (Quelle erreur d'écrire sans exactitude : on ne devrait pas livrer un moment de sa vie à une grammaire aussi lâche ; il doit y avoir dans ce monde une force venue d'en haut et d'en bas pour s'appesantir ou nous attirer, nous obligeant à être précis quitte à donner à nos paroles une majesté et une lenteur embarrassantes.) Ma mémoire ne me vient pas en aide, et comme ma syntaxe a manqué de rigueur, je devrais m'en remettre au hasard, ou bien fouiller ma garde-robe, ou me livrer sans espoir (mais avec cette fougue et cet appétit intellectuels situés au-delà de l'espoir) à l'interprétation : persuadé qu'une phrase aussi démembrée et privée de sens finira par céder à son interprète une signification, par pitié, quitte à lui fourguer comme un receleur une vérité d'emprunt […] » (Pierre Senges, *Études de silhouettes*, p. 63-64).

lui laisser la part entière, et disparais hors de ce monde d'inconnus et de vêtements du côté des *ou bien,* l'éternité devant moi pour relire cette phrase encore cent fois et mille fois cent fois, jusqu'à lui découvrir un sens[16]. »

Légère et rapide exactitude d'un effacement, donc, là même où l'on pourrait attendre a priori un geste extrême d'autorité, la prise de possession d'un héritage, l'épuisement des possibles : le Kafka de Senges est un Kafka *inter pares,* voué au partage d'autorité, à une complétude légère qui laisse intacte l'*originalité* de sa source. C'est la position d'une silhouette qui est celle de l'auteur contemporain, « étudiant » à l'ombre de Kafka – comme on l'a vu dans le premier chapitre.

Mais cette position vise dans le même temps à accomplir, à rendre consistantes, les vertus 4 et 5 du *set* calvinien – la « visibilité » et la « multiplicité », étroitement liées dans le raisonnement des conférences : « infini » de l'imagination, « répertoire de potentialités et d'hypothèses, de choses qui ne sont ni n'ont été, ni peut-être ne seront, mais qui auraient pu être », ces vertus traduisent une ambition extrême de l'écriture, dont la formulation par Calvino semble avoir été choisie tout exprès pour rendre compte de l'œuvre de Pierre Senges :

> *En de nombreux domaines l'excès d'ambition est critiquable, mais non pas en littérature. La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre. Il faut que poètes et écrivains se lancent dans des entreprises que nul autre ne saurait imaginer, si l'on veut que la littérature continue de remplir une fonction*[17].

Ici, la multiplicité des possibles s'opère par l'alliance de l'imagination et du langage, mais n'échappe jamais pour autant au « vertige de l'innombrable ». De la même façon, la règle d'ensemble de l'œuvre de Senges est celle d'une cohésion formelle conçue comme multiplicité indéfinie du possible, rendue visible avec exactitude, légèreté et une rapidité de sensation qui confine, elle aussi, au vertige.

16. Pierre Senges, *Études de silhouettes*, p. 64.

17. Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 179.

Cohérence logique : les réfutations de l'impossible

Une fois développé, le bateau de papier
qu'on a fait fabriquer à l'enfant n'est plus
qu'une feuille lisse.

Walter Benjamin

Ce vertige est donc lié à la précision, et au deuxième sens de la *consistency* littéraire – celui que l'on retrouve par exemple dans le *consistency principle* pour définir, en logique, la « cohérence » des propositions théoriques[18].

Ce principe de complétude ou de cohérence logique, conçu comme « dés-ambiguïté » (*dis-ambiguity*) des propositions, est a priori contraire à la religion littéraire de la mise en suspens, de l'« indécidabilité[19] ». De fait, *l'indécidable,* ce n'est plus la *panacée*[20], dans l'ordre rhétorique et pragmatique de Pierre Senges ; remplacé par l'exactitude légère, il cède la place à cela qui consiste plutôt à explorer la « confusion née du désir d'en finir avec elle[21] », à cerner l'incertitude d'en finir avec l'incertitude.

Cette cohérence logique de l'incertitude avoisine étroitement, on l'aura compris, la folie douce, à la manière des nouvelles de Robert Walser – manière que Benjamin résume par la formule : « et s'ils ne sont pas morts, ils sont encore vivants de nos jours ». Ou à la manière, plus évidemment, d'Antonio de Guevara, le conseiller de Charles-Quint, dont Pierre Senges nous livre la prétendue traduction latine de la *Réfutation majeure* – forgerie d'un texte manquant[22] sur l'inexistence dernière du Nouveau Monde.

---

18. On dira par exemple : « F is said to be "simply consistent" if and only if for no formula ϕ of F, both ϕ and the negation of ϕ are theorems of F. » On parle aussi, dans un sens proche, en mathématiques, de jeu de règles et d'axiomes (ou de système de déduction) « complet ».
19. Indécidabilité est un terme présent au demeurant chez Calvino, pour désigner d'une formule d'inspiration mathématique l'« indéfinissable » balzacien comme « paradoxe d'un ensemble infini contenant d'autres ensembles infinis » (Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 157).
20. Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 17.
21. Pierre Senges, *Études de silhouettes*, p. 84.
22. Guevara était lui-même auteur d'un prétendu « fameux livre de Marc Aurèle » incorporé à son *Horloge des princes* (1529).

Dans cette façon d'accorder cohésion formelle et cohérence logique en prolongeant les conséquences d'un objet littéraire radicalement impossible, on peut voir l'équivalent littéraire du *self-consistency principle,* le principe d'autocohérence du physicien russe Igor D. Novikov[23] : selon ce principe, si les « voyages dans le temps » sont rendus théoriquement possibles par la théorie de la relativité, en revanche la probabilité est dite nulle d'un « paradoxe temporel » – la logique de la « boucle temporelle » devant rester compatible avec l'expérience ultérieure connue.

Ainsi, combler a posteriori un espace vide du passé, en imitant le texte supposé de Guevara et en récusant l'existence du Nouveau Monde, n'empêche pas la compatibilité de la *Réfutation majeure* avec la réalité ultérieure (y compris très américaine, comme en témoigne la mention de « John de Hollywood » ou de l'économie de la dette) – puisque la radicale « exactitude » de la réfutation majeure coïncide ironiquement avec la tentation permanente (et dernière), pour le narrateur, du départ pour l'Amérique. Exerçant son imagination comme « répertoire de potentialités, d'hypothèses » selon le vœu de Calvino, le Guevara de Senges ne fait pas pour autant de sa forgerie une fiction brutalement contre-factuelle : la réalité du Nouveau Monde demeure compatible avec sa récusation, car cette réalité n'est jamais qu'une des fictions possibles dont le narrateur dénonce précisément l'usage par les alchimies dévoyées des puissances politiques et économiques de l'Europe.

C'est « l'alchimie sèche » de l'éloquence exactement délirante de Guevara contre l'« alchimie humide » du verbe rationnel et dévoyé de la Conquête ; c'est la forgerie littéraire du texte « complet » (complété) contre la fiction improbable et trompeuse de l'histoire et de la géographie. C'est le bateau de papier de Christophe Colomb, mis à plat sur la feuille blanche d'Antonio de Senges-Guevara.

L'excès de précision systématique fonctionne ainsi comme ouverture des possibles et comme modalité de lecture rétroactive du passé. La « cohérence » et la « complétude » de la théorie folle de Guevara opèrent comme réfutation majeure de l'impossible, pourtant bien connu ; la *consistency* de l'écriture fonctionne comme *abduction* créative

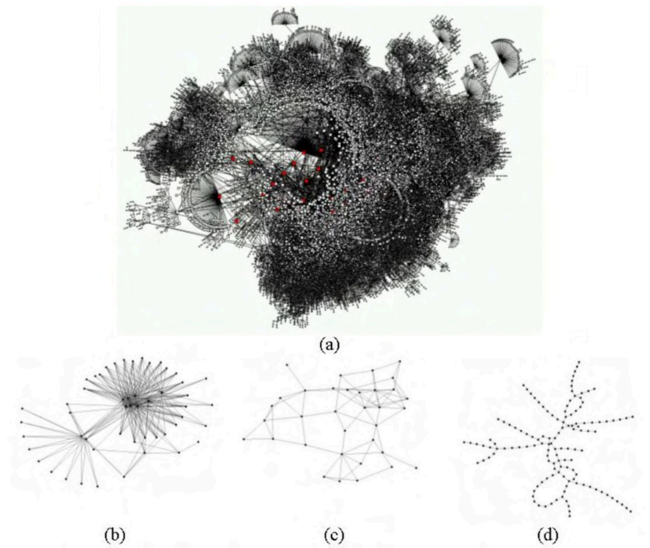
23. « Pour le dire simplement, le *Consistency Principle* de Novikov affirme que si un événement a lieu qui soit capable de donner lieu à un paradoxe, ou à quelque "changement" que ce soit dans le passé, alors la probabilité de cet événement est égale à zéro » (notice Wikipédia, je traduis).

du réel[24] : hypothèse intuitive globale d'une loi générale, démonstration arrêtée au stade de la « priméité » sensible, et qui fait du Nouveau Monde tout entier un cas particulier (et exemplaire) tombant sous le coup de son fonctionnement.

Un jeu d'enfant très érudit, en somme, qui rappellerait assez le plaidoyer de Gilles Deleuze pour la cartographie symbolique de la littérature contre l'archéologie immémoriale, la « carte de virtualités, tracée par l'art, [qui] se superpose à la carte réelle dont elle transforme les parcours[25] ». De fait, l'histoire et géographie sont ici remplacées par la multiplicité des connexions possibles, selon le vœu de Calvino (pour qui le roman contemporain devait, plus encore qu'un mode de savoir encyclopédique, reposer sur « un réseau de connexions ») : anticipation anachronique (ou faussement anachronique en l'occurrence) du Nouveau Monde virtuel de la Relation (non pas au sens d'Édouard Glissant mais à celui d'Internet).

À en croire la visualisation numérique du monstrueux « rhizome » des relations interconnectées, ce Nouveau Monde de la Relation a la forme d'un végétal (mousse erratique) ou d'un animal (oursin extatique) jusqu'alors inconnu :

Figure 5.3. Examples of complex networks



(a) the Internet, where nodes are routers and edges show physical network connections. (b) an ecosystem (c) professional collaboration networks between doctors; and (d) rail network of Barcelona, where nodes are subway stations and edges represent rail connections.

Or c'est précisément la double voie suivie par Pierre Senges, en marge de la *Réfutation majeure* : après la réfection « complète » de l'histoire et de la géographie,

24. Umberto Eco, prolongeant Charles S. Peirce, décrit quatre sortes d'abductions : l'abduction surcodée, l'abduction sous-codée, l'abduction créative et la méta-abduction (voir « Horns, hooves, and insteps… ». On pourrait démontrer que le texte de Senges relève des quatre à la fois.

25. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 87-88.

la recomposition consistante de la flore et de la faune, placée entre les deux extrêmes catastrophiques de l'apocalypse et du déluge.

Constance rudérale : la malherbologie du style

[…] l'on ne saurait prendre assez au sérieux
la passion du végétal.

Walter Benjamin

Ruines-de-Rome donne l'exemple de cette nouvelle *consistency (3)* au sens de constance, d'exercice patient de l'écriture comme art clandestin d'un jardinage eschatologique et urbain : préparant l'apocalypse en observant sa règle quasi oulipienne, le texte « plante », fleur après fleur, herbe après herbe, le décor textuel d'une ville recouverte par la végétation, en patientant jusqu'au jour du Jugement dernier – ou du moins en exerçant sa « patience » de l'incipit jusqu'à l'explicit du roman[26], en forme d'ultime procrastination.

À la cohésion de la forme et à la cohérence de la logique s'ajoute ainsi une *consistency 3,* dont les adjectifs botaniques d'« adventice et rudéral » contribuent à préciser la règle[27] : « espèce végétale étrangère à la flore indigène » ou « plante qui pousse spontanément dans les décombres et les friches », l'écriture prolifère comme une mauvaise herbe, clandestine et étrangère, radicalement parasite sur le sol de la tradition du récit apocalyptique – dont l'actualité millénariste a su largement profiter

26. « *[patience]* Adventice, rudéral, le jardinier des derniers jours s'acquitte depuis peu d'une tâche minutieuse, et définitive, faite de siestes, de grasses matinées, d'échéances reportées au lendemain : car dès lors qu'il confond dans une même attitude d'affût souveraineté immobile et défaite prostrée (sa retraite bien méritée : au motif que désormais l'apocalypse est l'ordinaire cours des choses), tout l'invite à patienter jusqu'au jour suivant, puis aux jours d'après, en attendant qu'un signe, un rien, le tire de sa somnolence – il peut trouver le sommeil sans renoncer à ses projets » (Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 252).

27. « Une *adventice* est, en botanique, une espèce végétale étrangère à la flore indigène d'un territoire dans lequel elle est accidentellement introduite et peut s'installer » ; « les plantes rudérales (étym. L'adjectif "rudéral" dérive du latin *rudus, ruderis,* décombres) sont des plantes qui poussent spontanément dans les friches, les décombres le long des chemins, souvent à proximité des lieux habités par l'homme » (notices Wikipédia).

depuis que Calvino est mort, que le siècle a passé et que 9.11 a marqué de son chiffre les nouvelles possibilités de catastrophe[28].



Une règle s'applique ici, au fil des occurrences botaniques (langue-du-diable, trompette-du-Jugement-dernier), qui est celle de la *malherbologie* du style (pour reprendre un terme scientifique[29] qui a l'involontaire avantage d'ironiser la tradition française, tout en renvoyant par l'écriture au « style » de la fleur, seul capable de la féconder). Cet exercice malherbologique du style repose foncièrement sur la littéralisation[30] – un peu à la façon dont Deleuze, comme je l'ai déjà mentionné, récusait (dans un texte consacré précisément à Jean de Patmos[31], l'ennemi intime du jardinier de *Ruines-de-Rome*), l'application de la signification allégorique en considérant par opposition le symbole comme « une méthode d'Affect, intensive, une intensité cumulative, qui marque uniquement le seuil d'une sensation, l'éveil d'un état de conscience : le symbole ne veut rien dire, il n'est ni à expliquer ni à interpréter, contrairement à la conscience intellectuelle de l'allégorie[32] ».

28. Voir Jean-François Chassay, *Dérives de la fin*, et Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin*.
29. La *malherbologie* désigne l'ensemble des sciences et des techniques qui étudient et éradiquent les herbes adventices.
30. « Appeler une figue une figue » est un bon principe littéraire (Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 32) ; et déjà, dans *La réfutation majeure,* le processus de création du Nouveau Monde reposait sur la littéralisation des symboles alchimiques (Pierre Senges, *La réfutation majeure*, p. 54-55).
31. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 50-70. Voir le chapitre 2.
32. Et Deleuze d'ajouter : « C'est une *pensée rotative,* où un groupe d'images tourne de plus en plus vite autour d'un point mystérieux, par opposition à la chaîne linéaire allégorique » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 64).

Balançant d'un « souci » à l'autre, entre « pensées et mouron » (« qui est une stellaire[33] »), l'écriture progresse comme du chiendent, en rappelant par moment l'« agonie de saxifrage » ou le « ralenti du lierre à l'assaut de la pierre de l'éternité » de René Char[34] – mais alors entièrement dépouillés de leur portée métaphorique. Et surtout, cet exercice malherbologique du style se définit comme application constante, non pas tant à fabriquer l'allégorie de sa propre apocalypse végétale (la dernière « patience » renvoyant tout aussi bien, littéralement, au jeu de cartes du jardinier irrémédiablement *solitaire*), qu'à recouvrir le texte même de l'Apocalypse de son propre herbier symbolique de mots ; ou plutôt à recouvrir, pièce à pièce, par l'exercice constant d'une pensée intensive et cumulative, les ruines de son interprétation.

L'écriture est ainsi malherbologique et « remontante » – puisqu'il s'agit de remonter par là le cours des Écritures, en lui opposant sa propre logique[35] :

> ***[liane de saint Jean]***
>
> *Lire les écritures en parcourant la page de droite avant la page de gauche (qu'elle éclaire de son anticipation, puisque toute fin donne leur sens aux préludes) : on se résigne vite à chercher auprès des Épîtres ce que l'Apocalypse ne dévoile pas, puis dans les Actes ce que les Épîtres passent sous silence (– de Pierre, de Jacques, de Paul à Philémon), puis dans les Évangiles ce que les Actes taisent – à mesure qu'il remonte à ses débuts, le lecteur avide de conseil considère ces absences comme un oubli, puis comme une négligence, puis un secret, enfin un complot*[36].

Ce n'est pas là seulement déjouer la promesse de l'Apocalypse de Jean : c'est entreprendre d'en remonter tout le cours – et ainsi, de remplacer le complot allégorique en

---

33. Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 17. Le souci ici n'est plus heideggerien qu'en tant qu'il sert d'anti-inflammatoire.

34. René Char, « Afin qu'il n'y soit rien changé » et « Partage formel », p. 32 et 68.

35. À propos de la lecture régressive des Écritures dans *Ruines-de-Rome,* on peut encore penser au commentaire que fait Benjamin du *Plus proche village* de Kafka, lors de sa discussion avec Brecht en date du 31 août 1934 : « Ceux pour qui la vie s'est transformée en écriture, comme pour les Anciens, ne peuvent lire cette écriture qu'à reculons. C'est seulement ainsi qu'ils se rencontrent eux-mêmes, et qu'ils peuvent la comprendre – en fuyant le présent » (Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, p. 355-357). On en trouvera l'équivalent dans *Études de silhouettes* avec le fragment des pages 113-114.

36. Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 122-123.

« processus d'action et de décision[37] » qui fait de la constance du style le moyen d'envisager un monde nouveau.

Où la fleurette des ruines repeuple la langue, et où l'on remonte de l'apocalypse au déluge.



Consistance animale : l'imagination et la langue

> Une chose est sûre : parmi toutes les créatures de Kafka, ce sont les bêtes qui réfléchissent le plus.
>
> Walter Benjamin

Pour achever ce mouvement vers l'origine des Écritures, Pierre Senges recourt à un quatrième sens de la *consistency* : fermeté, viscosité matérielle – comme dans la phrase (donnée en exemple par quelque dictionnaire connecté au cœur de l'oursin) : « Everything was excellent except for the calamari, which had the consistency of rubber. »

37. « Le symbole est un maelström, il nous fait tournoyer jusqu'à produire cet état intense d'où la solution, la décision surgit. Le symbole est un *processus d'action et de décision* ; c'est en ce sens qu'il est lié à l'oracle qui fournissait des images tourbillonnantes » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 65).

Déjà, le jardinier adventice de *Ruines-de-Rome* savait mobiliser quelques animaux mimétiques au service de son entreprise (« je débauche des phasmes, des chenilles, des papillons, puisque je sais que les premiers seront pris pour des rameaux, les secondes pour des tiges, les derniers pour des feuilles mortes[38] ») ; et s'inspirant de l'Amazonie rêvée (ou cauchemardée) par Antonio de Guevara, il envisageait une apocalypse « dans laquelle le caoutchouc tenterait d'imiter les bestiaires eschatologiques, et chaque iguane la Bête des illuminés[39] ».

Poursuivant l'exorcisme, c'est à la consistance animale que s'attaque directement *Zoophile contant fleurette,* en achevant de remonter le cours des Écritures pour réécrire, cette fois, l'épisode de l'arche de Noé (déjà annoncée, à une lettre près, l'air de rien, par l'« ache inondée[40] »). Et ce, en 99 actes de « création » d'un genre un peu particulier – Noé donnant de sa personne pour féconder tous les animaux femelles (ou hermaphrodites) qu'il a recueilli(e)s sur son arche.

Deleuze (encore), dans le texte déjà cité (un texte d'une ambition folle), avait entrepris de réécrire, quant à lui, l'épisode œdipien de l'énigme du Sphinx d'une façon qui confondait volontiers l'homme et l'animal :

> *Pensons à la question du Sphinx : « qu'est-ce qui marche d'abord sur quatre pattes, puis sur deux, et enfin sur trois ? » Elle est plutôt stupide si l'on y voit trois parties enchaînées dont la réponse finale serait l'Homme. Elle s'anime au contraire si l'on sent trois groupes d'images en train de tournoyer, autour du point le plus mystérieux de l'homme, les images de l'enfant-animal, puis celles de la créature à deux pattes, singe, oiseau ou grenouille, et puis celles de la bête inconnue à trois pattes, d'au-delà des mers et les déserts*[41].

Pierre Senges « anime » aussi l'énigme de l'arche de Noé selon « une fantaisie étrangère à l'absurde mais pas aux bestiaires[42] », une fantaisie cohérente, constante et consistante, appliquée avec soin à ressusciter l'ordre zoologique et humain selon un principe proche de ce devenir-animal que le philosophe assignait, plus tôt, à la littérature mineure :

---

38. Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 120.

39. Pierre Senges, *La réfutation majeure*, p. 189.

40. « *[ache inondée]* Le déluge : le jardinier, avant de se vouer aux boutures et aux marcottages, a été tenté par la voie d'eau, le jeu innocent des fuites et des robinets ouverts : noyer la ville […] afin d'y mimer le déluge de Noé ou un engloutissement digne de l'Atlantide » (Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 147-148).

41. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 64.

42. Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 9.

*Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'*une *femme, d'*un *animal ou d'*une *molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non préexistants, d'autant moins déterminés dans une forme qu'ils se singularisent dans une population*[43].

Atteindre cette « zone de voisinage » avec l'animal[44], c'est bien toute la difficulté de l'exercice, que ce soit avec le désormais fameux oursin[45], ou encore, dès le premier fragment, avec l'écrevisse :

1. L'écrevisse : *trouver par où lui faire un enfant n'est pas trouver par où lui faire l'amour, ni par quels biais (chercher encore et encore avait de quoi ravir ma maîtresse, à cause de mes empressements de jouvenceau, fourvoyé six ou sept fois de suite au mauvais endroit : il s'en est suivi une sorte de pâmoison, difficilement identifiable*[46]*).*

Noé-Senges, campé en nouvel amoureux de la femelle du requin (et père, par contrecoup, de Lautréamont, son imitateur, ou plagiaire par anticipation[47]) ? Et s'il est vrai que « la littérature commence avec la mort du porc-épic, suivant Lawrence, ou la mort de la taupe, suivant Kafka[48] », pourquoi ne se prolongerait-elle pas par leur résurrection (épisodes 29 et 48[49]) ?

---

43. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 11.

44. L'expression est strictement identique dans « Ce que les enfants disent », concernant l'image du cheval : « [O]n ne fait pas *le* cheval, pas plus qu'on n'imite *tel* cheval, mais on devient *un* cheval, en atteignant à une zone de voisinage où l'on ne peut plus se distinguer de ce qu'on devient » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 86).

45. « 3. L'oursin : cela peut paraître incongru (héroïque, obsessionnel, courageux, cocasse, masochiste, intrigant, gourmet, snob, irréfléchi), mais j'ai aussi connu l'oursin femelle » (Pierre Senges, *Zoophile contant fleurette*, p. 20).

46. Pierre Senges, *Zoophile contant fleurette*, p. 19.

47. « Moi si cela avait pu dépendre de ma volonté j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin. » On pourrait rappeler également « Le requin et la mouette » de Char, autre glose érotique du *Zoophile* : « Faites que toute fin supposée soit une neuve innocence, un fiévreux en-avant pour ceux qui trébuchent dans la matinale lourdeur. »

48. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 12.

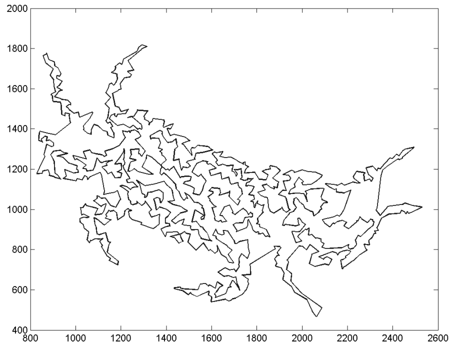
49. « 29. La taupe : la taupe ne m'a pas trouvé adroit – le fait est que je n'ai pas trouvé la taupe : notre amourette a été le plus tendre des ratés : des fiancés se manquent dans l'obscurité. […] 48. Le porc-épic : des prétentieux auraient compté sept cent soixante-dix-sept façons de faire l'amour au porc-épic » (Pierre Senges, *Zoophile contant fleurette*, p. 29 et 35).

Gagné par cette constante hallucination, on s'apercevra alors que les *Leçons américaines* de Calvino avaient elles-mêmes tendance à annoncer, en filigrane, cette arche de Noé de la littérature contemporaine à laquelle Pierre Senges donne consistance.

La légèreté ? C'est celle de « l'oiseau et non de la plume[50] ».

La rapidité ? Celle du cheval – conçue comme vitesse mentale. On l'a déjà vu avec l'Indien Kafka.

Même « la syntonie et la focalité » sont symbolisées par des animaux de l'arche : la mobilité virtuose du papillon (que Benjamin, toujours lui, associait déjà à l'indécision de Kafka dans le passage sus-cité[51]) et la *craftsmanship* du crabe, toutes qualités dont Noé le zoophile fait l'épreuve originelle[52], et que confirmeront bien plus tard des expériences hyper-logiques, mathématiques et virtuelles, comme celle-ci :





The optimal shortest path among *N*=1265 points depicting a Portuguese *Navalheira* crab as a result of one of our latest Swarm-Intelligence based algorithms. The problem of finding the shortest path among *N* different points in space is *NP-hard,* known as the *Travelling Salesmen Problem,* being one of the major and hardest benchmarks in Combinatorial Optimization and Artificial Intelligence. (*V. Ramos*, *D. Rodrigues*, 2012)

The original crab photo after some image processing as well as segmentation and just before adding *Gaussian* noise in order to retrieve several data points for the initial TSP problem.

50. Italo Calvino, *Leçons américaines*, p. 38.

51. Voir aussi, s'il est possible, « La chasse aux papillons » (Walter Benjamin, *Enfance berlinoise vers 1900*, p. 49-51), qui rassemble le lépidoptère et les fleurs dans la même révélation, pour l'enfant, de la « langue étrangère » – un flagrant plagiat par anticipation de Deleuze.

52. « 96. Le crabe : à certain moment de l'amour, peut-être le plus ardent, l'amant comprendra à quel point il n'était pas nécessaire de bien savoir s'y prendre : le crabe le sait, lui, parfaitement » (Pierre Senges, *Zoophile contant fleurette*, p. 51).

Quant au *spiritus phantasticus,* dont Calvino fait, après Giordano Bruno, la clé de toute forme de connaissance, on sait depuis la Renaissance (et la *Melencolia I* de Dürer) qu'il s'allie facilement avec la chauve-souris – laquelle « signifie l'effort fait par l'homme pour surmonter audacieusement la misère de sa condition en osant l'impossible[53] ».

Pour Noé, cela donne ceci :

> *8. La chauve-souris : inutile de l'appeler, dans la nuit, inutile : et moi, pourtant, comme un nigaud, je rentonnais mes sérénades. N'empêche, ç'aura été assez voluptueux : la tête en bas, les ongles dans le dos*[54]*.*

La tête en bas, les ongles dans le dos et les Écritures à l'envers, le *spiritus phantasticus,* campé en Noé zoo-érotomane, va « puiser dans le réceptacle de la multiplicité potentielle », comme dit Calvino.

Et c'est bien, après tout, ce que fait Senges lui-même, en écrivain-singe[55], en acrobate de la littérature et en homme d'aplomb du Nouveau Monde[56].



Imitant parce qu'il cherche une issue, et pour nulle autre raison (comme le singe de Kafka dans son *Discours pour une académie*) : il cherche à donner consistance, a posteriori, aux rêves, aux utopies laissées en friche – à redonner un coup d'éperons aux chevauchées à ras sur la lande de la littérature.

J'aimerais conclure ce premier exemple sur une dernière équivalence lexicale de la *consistency* – laquelle subsumerait les quatre figures de sens évoquées précédemment : « l'esprit de suite ».

---

53. Giorgio Agamben, *Stanze*, p. 61.

54. Pierre Senges, *Zoophile contant fleurette*, p. 22.

55. En « Synge » (Pierre Senges, *Études de silhouettes*, p. 74) ?

56. « [S]'il tombe un fruit (après trois jours entiers de chute à travers un treillis de branches entrecroisées : une chute lente, à chaque étape plus confuse, et qui se termine en vague suint), il peut s'agir parfois d'un singe » (Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, p. 188).

Ce que l'écriture persévérante de Pierre Senges définit en effet, au fil de ses étonnantes métamorphoses – d'échec programmé en contre-utopie salutaire, après avoir essayé sans succès de couler sa barque « dans une petite baie naturelle[57] » –, c'est bien la vertu de la *consistency* comme *esprit de suite* : répétition et prolongement, complétude rétroactive et invention créatrice, productivité des possibles et narrativité fragmentaire, nouvelle hygiène du vocabulaire littéraire et révolution patiente du style.

57. Le dernier fragment d'*Études de silhouettes* (p. 136) symbolisant ainsi l'impossibilité d'en finir avec la littérature, après tous ceux qui sont « partis sur un radeau pour se noyer au large » (p. 174).

UN RÊVE D'AUTOMATE (Olivier Cadiot)

I needed a click.
I knew it was the sound of the future.

Giorgio Moroder

Répétition, complétude et invention, éthique des possibles et révolutions esthétiques : ainsi va la littérature contemporaine.

À l'exemple d'Olivier Cadiot, attaché par l'humour et « l'allègement », à démontrer la capacité d'un Robinson contemporain à associer, d'épreuve textuelle en péril fantasmatique, discontinuité et permanence.

Et pour en rendre compte, je pratiquerai moi-même, pour finir, une forme épimoderne, par « esprit de suite », de la critique littéraire, qui parasite en surface son objet et s'appuie, en profondeur, sur des liens hypertextes accessibles par le moyen des divers codes QR qui se sont progressivement glissés dans ces pages.

La voix de Deleuze

> *Vous me direz : mais être réduit à l'état d'automate spirituel, c'est bon ça ? Évidemment que c'est bon, évidemment que c'est bon. Mais pourquoi c'est bon ? Pourquoi c'est notre rêve à tous ? Ça a toujours été le rêve : un automate qui crie. Pourquoi ? En quoi c'est le rêve ça*[58] *?*

58. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 11.

Mais d'où ça vient ça ? me suis-je dit en le lisant dans Un mage en été[59].

De Gilles Deleuze, bien sûr (merci Google) : du cours de 1984 sur le cinéma et la pensée plus précisément.

« Écrire c'est copier de guingois », a dit Olivier Cadiot.

Certes, mais outre l'effet *hupomnèmatique* et polyphonique de cette pratique de guingois de la citation… pourquoi inscrire (incorporer) la voix de Deleuze dans celle du mage en été ? Et pourquoi un tel rêve d'automate ?

Faisons comme l'apprenti mage Robinson de Cadiot, utilisons le « numérique », glissons sur la toile des références, plongeons dans le cours de Deleuze d'où est tiré cet emprunt :

> *Vous me direz : mais être réduit à l'état d'automate spirituel, c'est bon ça ? Évidemment que c'est bon, évidemment que c'est bon. Mais pourquoi que c'est bon, ça a toujours été notre rêve à tous, ou du moins ça a toujours été le rêve de la pensée, c'est ça que Duhamel ne savait pas, ça a toujours été le rêve de la pensée. Un automate qui crie. Pourquoi ? C'est ça qu'il faut voir maintenant, en quoi c'est le rêve de la pensée ça*[60] *?*

Cadiot (ou plutôt son Robinson) ne procède qu'à un aménagement minime, qui efface à peine le primat de « la pensée » (c'est plutôt le cerveau qui l'intéresse). L'automate est là. Il crie. Pourquoi ? C'est ça qu'il faut voir maintenant.

Le texte l'annonce entre les lignes, qu'il s'agit de Deleuze : on distingue, annonce-t-il dans la phrase qui précède immédiatement ma première citation, « une voix qui insiste : Je monte, je descends, je reviens, je recommence, je me boucle, je disparais, j'augmente, je me répète ».

59. En l'entendant, la première fois, à Avignon, je n'ai pas pensé que cela vînt d'une autre origine que la voix (ou le corps) du texte de Cadiot dit (incarné) par Laurent Poitrenaux, car tout, alors, venait de là.

60. Gilles Deleuze, « 67– Cours du 30/10/1984 – 4 ».

La voix de Deleuze. La poésie du cours de Deleuze. Celle que l'on entend par exemple à la chute de cette phrase :

> *Je disais, la première mutation c'est la substitution de la croyance au savoir. Et j'invoquais le grand mot de Kant : « j'ai dû abolir le savoir, pour faire place à la croyance. » Et je disais, bon voilà*[61].

Kant : bon voilà.

Et Spinoza alors ?

Car derrière la voix de Deleuze « entre Machin » (Spinoza), comme dirait le mage en été. Entre l'automate spirituel de Spinoza (version Deleuze) :

> *Je dirais que le premier automatisme c'est quoi, c'est, il définit l'automatisme psychologique, du rêve à la suggestion, à tout ce que vous voulez, il définit une espèce de matière noétique, une espèce de chaos noétique, « noétique » signifiant ici uniquement : ce qui sollicite la pensée, ce qui s'adresse à la pensée. […]*
>
> *Ben voilà que Spinoza nous dit, ce que les anciens n'ont pas conçu, à savoir, saisir la pensée comme un* automaton spirituale, *et lancer la grande formule : la pensée comme automate spirituel. […]*
>
> *La noèse étant l'acte de penser, l'automatisme va être la forme de la noèse. […]*
>
> *La pensée est en nous comme un* automate spirituel. *Il voulait dire ceci : c'est que la pensée a la possibilité d'enchaîner ses propres pensées suivant un ordre purement formel. […]*
>
> *L'automate spirituel, c'est l'ordre formel par lequel les pensées se déduisent les unes des autres indépendamment de leur objet et indépendamment de toute référence à leur objet*[62].

Deleuze le nomme autrement encore, cet ordre noétique formel, en l'adaptant à l'horizon de pensée du XXe siècle, il le nomme : « axiomatique[63] ».

L'axiomatique, en quoi c'est le rêve ça ?

Le fondement premier d'une pensée qui progresse toute seule, automatiquement, par l'enchaînement des causes et des effets, en quoi c'est le rêve ça ? En quoi c'est le rêve de l'écriture ça ?

61. Gilles Deleuze, « 69– Cours du 13/11/84 – 2 ».

62. Gilles Deleuze, « 68– Cours du 06/11/84 – 1 ».

63. Et là je pourrais moi aussi invoquer mes ancêtres… mais bon voilà.

L'automate spirituel, c'est la plus belle chose qui puisse nous habiter. L'automate spirituel, c'est le dieu en nous[64]*.*

Ce dieu en nous, le « mage en été » en donne une idée : c'est le mage version Robinson (c'est Robinson version mage).

C'est Robinson en « nature augmentée ».

C'est la voyance revue en mode numérisé.

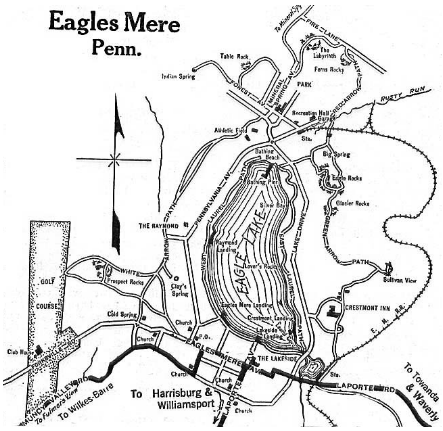
C'est un rêve d'*imagicien,* pourrait-on dire – qui ressemble à ce genre de séquences :

Un voyant, ça nage.

À Eagles Mere, Pa.

Pa ?

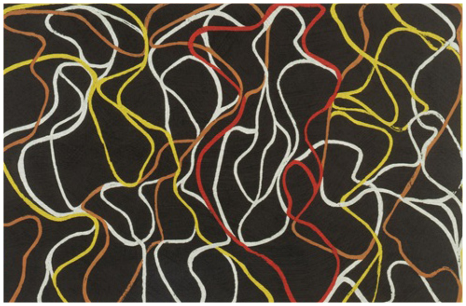
Pennsylvania ?



[…]

Les morceaux de noms se clippent les uns aux autres, comme avec ce jeu d'enfant où l'on assemble de petites briques à la vitesse de la lumière. […]

Eagles Mere, ça nous donne Eagles *de Brice Marden.*



Des tableaux de ficelles entrecroisées.

Rien à voir.

Et ça ?

64. Gilles Deleuze, « 68– Cours du 06/11/84 – 1 ».



La maison des Fulmer.

Henry and Lydia Shaffer Fulmer.

C'est qui[65] *?*

Mais oui, c'est qui ça ?

L'automate spirituel, serait-ce devenu la tentation du numérique ? L'axiomatique numérisée de nos cerveaux ? L'automatisme « googlisé » du paysage intérieur ?

On est tenté :

> *C'est comme si j'avais à ma disposition des hangars gigantesques bourrés de documents, étagères en métal, petite manivelle, on rapproche et éloigne les murs d'archives à volonté.*
>
> *Mais en version moderne.*
>
> *Avant on allait chercher tout ça à patins à roulettes […]*
>
> *Maintenant, c'est à portée de main. […]*
>
> *On peut effleurer chaque nom pour ouvrir une porte dans des textes explicatifs.*
>
> *Je me compresse.*
>
> *Je me décompresse*[66].

« Je me compresse, je me décompresse » comme une façon de réinterpréter Nietzsche, à coups de clics :

> *Je deviens ce que je suis, après une longue série d'emmerdements*[67].

Bon.

---

65. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 47-48.
66. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 75.
67. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 53 : « Prenons un moment de détente. C'est comme ça que notre Friedrich attaque son livre, bille en tête. Prenons-en de la graine : *Ich mache mir eine kleine Erleichterung,* recopions, en voilà une expression. […] Pas mal de commencer un livre comme ça. Comme une fin. Après une longue série d'emmerdements. »

Monsieur Test

Un auteur, c'est quelqu'un qui sort par la
porte et revient par la fenêtre.
Olivier Cadiot

Est-ce que c'est ça le rêve ? Le rêve d'une pensée automate, qui remplacerait la magie deleuzienne du cinéma par l'écran des tablettes numériques ?

Est-ce que c'est ça le rêve, un surhomme en automate d'algorithmes ?

« Une machine qui garde les qualités principales de toutes les trouvailles qui l'ont précédée » ? « Le point absolu partout » ?

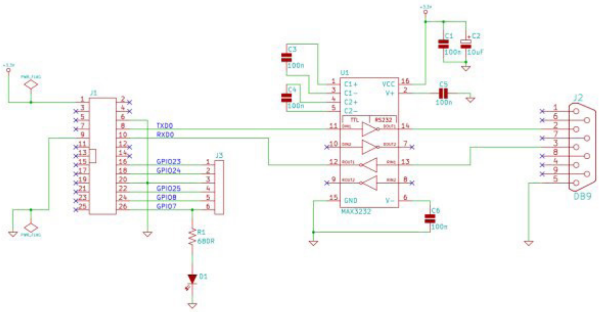
> *Du supernumérique. Zéro perte. On a tout. Pas de nostalgie. […]*
>
> *On peut même réparer, assure la notice-qui-sait-tout. […]*
>
> *Quelque chose vient cautériser des scènes. Matériel qui s'effrite, couleurs délavées, scratch, brûlures du négatif, fragments de gens disparus. Remettez les morts et les vivants ensemble à la bonne vitesse, souffle la notice. […]*
>
> *C'est bon ! Je pense, action, moteur, et voilà votre père qui vient s'installer dans le fauteuil en face de vous. […]*
>
> *Pourquoi j'ai une si bonne mémoire vive.*
>
> *C'est nouveau*[68]*.*

Bon, un automate d'algorithmes, peut-être, mais version douce, version magie douce, version Cadiot :

> *On trouve tout.*
>
> *Une carte mère.*

---

68. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 23.



Ça pourrait être chez moi.

Mage, quand même, c'est pas si mal, j'ai le don du transport.

Chez moi pourrait être partout.

J'ai la forme que je veux[69].

L'*imagicien* a un cerveau de carte mère.

Un cerveau qui ressemble à la cathédrale Merz de Schwitters.



> *Mais oui, Vous vous souvenez du type qui, dans un immeuble aujourd'hui bombardé, accumule un collage quasi vivant qui grimpe inexorablement, il perce le plafond, loue l'appartement du dessus pour continuer à faire grimper la sculpture. Oh, je comprends ça très très bien*[70].

Oh, il comprend ça très très bien, l'automate spirituel numérisé, l'imagicien qu'est Robinson : car ce *Merzbau* nouvelle manière, réinterprété par la magie de la stéréométrie numérique, ce *Mage en été* c'est, pour son auteur, « une autobiographie négative[71] » : c'est l'autobiographie négative d'un auteur définitivement « opéré de la fonction père », sans autorité, sans mandat.

Un mage en été dit le rapport de l'automate au vivant. Et je pense – automatiquement – à Roland Barthes et à la préfiguration de la mort de l'auteur à travers la métaphore de l'homéostat d'Ashby, dans l'extraordinaire article (j'y reviens) qu'est « La réponse de Kafka » :

69. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 49.

70. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 79.

71. Comme il l'a confié lors d'un entretien avec Gisèle Sapiro à la Maison de la poésie (Paris) le 10 avril 2014.

L'écrivain est comme un artisan qui fabriquerait sérieusement un objet compliqué sans savoir selon quel modèle ni à quel usage, analogue à l'homéostat d'Ashby.

[…] Cette vérité, cette réponse de Kafka (à tous ceux qui veulent écrire), c'est celle-ci : l'être de la littérature n'est rien d'autre que sa technique[72].

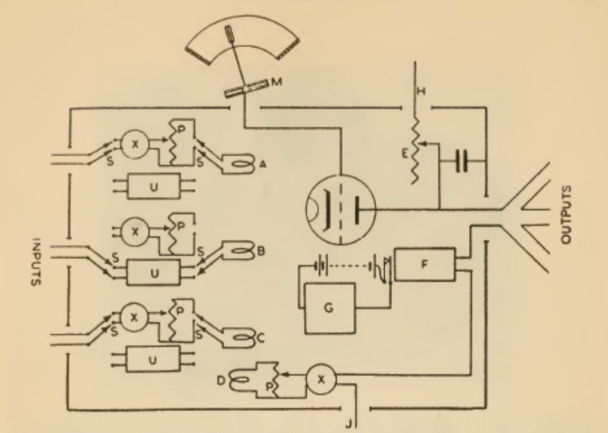


FIGURE 8/2/3 : Wiring diagram of one unit. (The letters are explained in the text.)

L'homéostat d'Ashby – ce proto-organisme électrique capable d'adaptation, cet ancêtre de la carte mère – annonçait déjà le rêve (le cauchemar) de l'auteur cybernétique, à l'âge numérique.

Kafka le disait bien d'ailleurs, encore plus tôt (*Lettres à Milena,* avril 1922), avant Maurice Blanchot, Roland Barthes et Olivier Cadiot :

L'humanité […] a cherché à éliminer le plus possible qu'elle pouvait le fantomatique entre les hommes, à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane ; mais cela ne sert plus de rien, (ces inventions ont été faites une fois la chute déclenchée) ; l'adversaire est tellement plus calme, tellement plus fort ; après la poste il a inventé le télégraphe, le téléphone, la télégraphie sans fil [Internet, le smartphone, *l'*open data*]. Les esprits ne mourront pas de faim, mais nous, nous périrons*[73].

Ce à quoi Cadiot répond :

Ouhlà.

Les gens sont marrants.

On n'est pas dans Marathon Man[74].

Non, on est dans le cerveau d'Olivier Cadiot.

---

72. Roland Barthes, « La réponse de Kafka », p. 144-145.

73. Franz Kafka, *Lettres à Milena*, p. 260.

74. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 130.

On y trouve Robinson, en fonction-test : car pour lui,

> *Robinson c'est le cobaye absolu, l'être humain exemplaire. […] C'est mon cheval de Troie. […] C'est un bélier cobaye, plasticien avec de grandes oreilles, des bottes de sept lieues, des capacités sensorielles idéales… Et il ne meurt jamais. Avec lui je peux réaliser mes petites vies mode d'emploi, des petits Bildungsromane, des romans de... formation*[75].

Robinson, c'est un Werther homéostatique. Il ne meurt jamais.

Robinson, c'est *Monsieur Test*.

Robinson, c'est Monsieur Test en automate spirituel, à l'ère numérique-cybernétique.

« Seulement voilà », précise Deleuze :

> *[Seulement voilà,] il y a qu'un inconvénient pour l'automate spirituel, c'est qu'il reste éternellement suspendu dans la pure possibilité. […] Alors surgit, peut-être, une espèce de cri, ce que j'appelais la dernière fois un cri philosophique […] Il faut un choc pour mettre en mouvement l'automate spirituel. […] Il faudrait quelque chose de très particulier qui soit un « noo-choc ». […] «* Noos *» c'est le mot grec qui désigne la pensée. Un noo-choc. Bon. Un noo-choc ce serait ce qui donne à penser. Ce qui nous fait sortir de la sainte catégorie du possible. Bien*[76].

Robinson, c'est Monsieur Test qui crie.

Vous reprendrez bien un noo-choc ?

Bien. Il sort de la sainte catégorie du possible. Il retrouve la capacité de penser par lui-même :

> *Stop.*
>
> *Je n'ai pas besoin de cette machine.*
>
> *Je sais le faire.*
>
> *Je fais tout les yeux fermés.*
>
> *En direct.*

75. Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou : « Arts de la scène et nouvelles technologies : Cadiot, Lagarde, Poitrenaux, *Un mage en été* » (http://www.youtube.com/watch?v=FjyIb9J5kFc).

76. Gilles Deleuze, « 68– Cours du 06/11/84 – 1 ».

Comme ça.

Je suis vraiment un mage[77].



Voilà. C'est ça l'histoire même de l'automate spirituel à l'ère numérique, et du cri qui le met en mouvement pour le faire devenir mage nouveau, c'est-à-dire écrivain : c'est l'histoire d'un noo-choc d'auteur, lié à la double découverte de la photo de Nan Goldin, *Sharon in the river,* et de l'héritage d'Eliphas Levy, son ancêtre : un *noo-choc* en forme de livre-spectacle, qui interrompt la série des Robinson-test et qui reconstitue (même à son corps défendant) l'auteur vivant – poète, dramaturge, autobiographe, le tout mélangé et en négatif pour permettre son « exposition » sur la scène, car « un livre, c'est aussi une scène d'exposition parfois[78] ».

Le phrasé

Eh bien, cette histoire réinterprète en secret et de guingois celle que racontait précisément Deleuze via Monsieur Teste (le vrai) :

> *Et dans ce* Monsieur Teste, *une page moi me paraît très insolite. […] Monsieur Teste souffre. Et il tient un discours assez curieux une fois qu'il est couché, et il dit : « j'ai… », et il y a les trois petits points tout le temps, donc il balbutie : « J'ai… pas grand-chose… j'ai… un dixième de seconde qui se montre… attendez… il y a des instants où mon corps*

77. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 25.
78. Conférence de presse du 6 juillet 2010, Festival d'Avignon.

s'illumine… », alors qu'il est pensée pure, qu'il est porteur d'une pensée pure, porteur de l'automate spirituel, « il y a des instants où mon corps s'illumine… c'est très curieux… j'y vois tout à coup en moi [dans mon corps]… » […] et voilà ce qu'il nous fallait, « je n'attends que mon cri […][79] *».*

Curieuse proximité avec *Le mage,* qui réinterprète à l'ère de la physique quantique la vision de Monsieur Teste, en la faisant basculer radicalement – « idées nouvelles avec images d'avant » – du côté de l'énergie positive :

Oh c'est comme ça que je vois les quarks ! Et moi les gluons ! Ça vibre, ça tourne, ça se pulvérise en l'air comme un feu d'artifice. Quel bonheur de voir les atomes de quelqu'un.

Je suis un mage[80]*.*

L'histoire même de la tentation du mage pour Cadiot, c'est l'histoire de la tentation de l'incorporation des idées automates au Robinson-test, et du moment qui l'interrompt (comme pour « vendrediser Robinson ») : le moment où, débarrassé de ses prothèses, le corps vivant reprend ses droits – rappelant cet autre passage du cours de Deleuze :

« Tant qu'il a cette écharde dans la chair, il peut vivre » : c'est une phrase très belle et tout le contexte très beau, c'est une phrase très belle de Kierkegaard. […] « Donnez-moi un corps », ça veut dire « mettez-moi une écharde dans la chair, mettez-la en moi. » […]

Il faut que ce soit lumineux pour vous le lien donc entre les deux formules : « donnez-moi des raisons de croire au monde », c'est-à-dire substituez la croyance au savoir d'une part, et d'autre part « donnez-moi donc un corps », le lien des deux étant que la raison de croire c'est le corps – une fois dit que le corps, c'est le corps qui porte directement le temps, la fatigue et l'attente, par opposition au corps grec, qui était le corps du savoir[81]*.*

Tiens, entrent Machin et Bidule (Kierkegaard et Kant) avec « *X in the river* » !

Mais cette fois, X in the river, c'est le corps-mouvement, dont la représentation théâtrale du *Mage en été* a si proprement, efficacement, produit l'hallucination :

79. Gilles Deleuze, « 68– Cours du 06/11/84 – 1 ».

80. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 16.

81. Gilles Deleuze, « 70– Cours du 20/11/84 – 1 ».



J'ai le corps de mes idées.

Je les mime, je les anime, je les envisage, je les joue, je les désincarne, je les interprète, je les figure, je les illustre.

Un philosophe célèbre devient champion de golf et comme ça ne devient pas fou. […]

La philosophie à coups de maillet[82].

« J'ai le corps de mes idées » : voilà que le petit « allègement » de la réincarnation nietzschéenne se retrouve finalement dans le corps de l'acteur comme corpus de phrases en mouvement.

Et ainsi ce *noo-choc,* cette épine dans la chair, qui interrompt le ressassement automatique du possible pour lui substituer un cri philosophique : contrairement au *Monsieur Teste* de Paul Valéry, ce n'est pas la douleur de la maladie.

C'est au contraire un accès de santé.

Monsieur Test alias Robinson, c'est le « médecin de lui-même » comme l'était le Nietzsche de Deleuze dans « La littérature et la vie » : il jouit finalement « d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise, en lui donnant pourtant des devenirs qu'une grosse santé rendrait impossibles[83] ».

Et ce parcours de petite santé : vient-il du corps ? Ou de la phrase ?

Ou, plus précisément, de ce qui joint les deux, du *phrasé* ?

82. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 56-57.

83. « La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus, comme dans le "cas Nietzsche". Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde. Le monde est l'ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l'homme. La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé : non pas que l'écrivain ait forcément une grande santé […] mais il jouit d'une irrésistible petite santé » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 14).

De ce qui fait « qu'à un moment donné quelque chose tient en l'air. Nulle part. Tout seul ». Car « [a]u fond, c'est comme ça qu'on fait une phrase. Un paragraphe. Quand je dis phrase, c'est un plan-séquence, un mouvement qui essaye d'enchaîner beaucoup d'*infra*-mouvements, accidents, chicanes[84] ».

Voilà : le rêve d'automate, le cinéma deleuzien version Robinson, ça n'est jamais que le mouvement de la phrase, c'est le phrasé :

> *Je suis dans une phrase qui bouge. […]*
>
> *Je suis au milieu de mon projet. […]*
>
> *Ça marche : déposition des rêves, noir, effondrement de la chair, un moment de calme, un moment de rien*[85].

Au milieu du projet, c'est ça, c'est la déposition du rêve d'automate.

Et ce qui se substitue à lui, ce « moment de rien » (dont tout le dernier Barthes était empli – comme le note avec justesse Tiphaine Samoyault[86] dans la magnifique biographie qu'elle lui a consacrée), c'est la phrase, c'est le corps concret de l'écriture :

> *Vous n'imaginez pas ce que peut un corps*[87].

C'est la phrase qui conclut *Le mage.*

Car plutôt que d'un cerveau de carte mère, autant disposer d'un nouveau corps utopique[88] de phrases, d'un corps d'écriture.

---

84. Olivier Cadiot, « Un terrain de foot », p. 21.
85. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 122.
86. Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes. Biographie*.
87. Olivier Cadiot, *Un mage en été*, p. 156.
88. « Non, vraiment, il n'est pas besoin de magie ni de féerie, il n'est pas besoin d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose : pour que je sois utopie, il suffit que je sois un *corps*. Toutes ces utopies par lesquelles j'esquivais mon corps, elles avaient tout simplement leur modèle et leur point premier d'application, elles avaient leur lieu d'origine dans mon corps lui-même. J'avais bien tort, tout à l'heure, de dire que les utopies étaient tournées contre le corps et destinées à l'effacer : elles sont nées du corps lui-même et se sont peut-être ensuite retournées contre lui » (Michel Foucault, « Le corps utopique »).

Eh bien voilà. C'est ça. C'est ça qu'il fallait voir.

> *Mais la prochaine fois, il faudrait que je reprenne parce que c'est trop compliqué, j'ai l'impression. J'ai pas dit… c'est pas trop compliqué pour vous, c'est trop compliqué pour moi, j'ai pas expliqué bien. J'ai pas expliqué bien. J'ai raté là. Bon. Enfin, essayez de, je sais pas, essayez de sentir. Je sais pas… Bon*[89].

De ce corps d'écriture offert par *Un mage en été,* j'ai disposé à ma façon, en copiant Deleuze de guingois, et en en faisant l'une des incarnations de cet *esprit de suite* par lequel récit et essai se soutiennent l'un l'autre.

---

89. Gilles Deleuze, « 68– Cours du 06/11/84 – 3 ».

CONCLUSION

Il m'est devenu de plus en plus
difficile de croire que je m'en
sortirai à coups de devises,
de citations, de slogans ou
d'aphorismes.

Georges Perec

Au-delà des jeux para-oulipiens et ultra-érudits que manifeste cette *con(si)stance* littéraire, on aperçoit ici l'une des fins dernières de l'épimodernisme : par-delà sa mise en suspens postmoderne, reconquérir une *cohérence* du discours littéraire sans trahir sa profonde et nécessaire discontinuité, formelle et auctoriale ; ou pour le dire autrement, faire du partage de l'autorité, de la circulation des modèles, voire de la transfictionnalité[1] les occasions nouvelles d'une *cohésion* interpersonnelle de l'écriture.

Car c'est l'un des enjeux les plus vifs des temps contemporains : apprivoiser l'espace virtuel de la circulation « en ligne » (ou plutôt « en réseau ») des données, définir des modalités d'échange littéraire et de lecture adaptées à l'hypertextualité (au sens numérique) la plus puissante – puisque c'est vers elle que se dirige notre culture rhizomatique du texte. Et ce, en courant le risque, ou la chance, de devenir une culture « illittéraire » de l'écran, pour reprendre l'idée introduite par Bertrand Gervais dans les *Fragments d'un discours théorique*.

1. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges.*

Si des auteurs comme Mark Danielewski[2] et Mark Amerika[3] (le bien-nommé) ont déjà fait la démonstration de ce que peut être le profit de cette épilogie nouvelle[4], il reste encore à vérifier qu'elle permette tout à fait à la littérature de conserver sa *consistency* : une cohérence, une cohésion, une consistance, un esprit de suite épimoderniste, en somme.

Et ainsi de faire des six valeurs de l'actualité du roman – *Superficialité, Secret, Énergie, Accélération, Crédit* et *Esprit de suite* – la démonstration de ce que peut valoir, encore, la littérature contemporaine.

2. Mark Z. Danielewski, *House of Leaves.*

3. Mark Amerika, *remixthebook*.

4. Voir la thèse de Gaëlle Debeaux, « Multiplication des récits et stéréométrie littéraire… ».

POST-SCRIPTUM

Ces « nouvelles leçons américaines » sont issues pour l'essentiel de conférences, communications et cours dispensés au long des sept dernières années, principalement aux États-Unis. Qu'en soit particulièrement remerciée l'Université Harvard – qui m'a confié à plusieurs reprises un poste de professeur invité.

Outre les conférences et cours non publiés, ces six sections réaménagent, réécrivent et prolongent des articles publiés antérieurement.

Dans la section « Superficialité » :

« Et s'il était un Indien ? Géographies *amérikaines* d'Enrique Vila-Matas », dans Alain Badia, Anne-Lise Blanc et Mar García (dir.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas,* Perpignan, Presses universitaires de Perpignan (Études), 2013, p. 57-72.

Dans la section « Secret » :

« *A nest in the air: Phantom pain and contemporary narrative* », dans Lia Brozgal et Sara Kippur (dir.), *Being Contemporary: French Literature, Culture, and Politics Today* (For Susan Rubin Suleiman), Liverpool, Liverpool University Press, 2016, p. 349-361.

Dans la section « Énergie » :

« Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémi Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », *L'esprit créateur,* vol. 54, n° 3 (septembre 2014), p. 92-105.

«Pour une histoire secrète du roman contemporain: *2666* de Roberto Bolaño», dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain,* Québec, Éditions Nota bene (Contemporanéités), 2011, p. 297-312.

Dans la section «Accélération»:

«La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain», dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le roman français contemporain face à l'histoire,* Macerata, Éditions Quodlibet, 2014, p. 77-87.

«Exercice des mémoires possibles de l'histoire et littérature à-présent: quelques remarques sur la transcription de l'histoire dans le roman contemporain», *Les Annales. Histoire, sciences sociales,* vol. 65, n° 2 (mars-avril 2010), p. 417-438.

Dans la section «Crédit»:

«S'autoriser (la littérature)», dans Delphine Klein et Aline Vennemann (dir.), *Machen Sie was Sie wollen! Autorität Durchsetzen, Absetzen und Umsetzen,* Wien, Praesens Verlag, 2016, p. 23-32.

Dans la section «Esprit de suite»:

«*Consistency.* Pierre Senges ou l'esprit de suite (Un sixième *memorandum* pour l'actuel millénaire)», dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges. L'invention érudite*, Paris, Classiques Garnier (Revue des lettres modernes, 2018 – 8; série Écritures contemporaines, n° 13), 2018, p. 129-145.

«Un rêve d'automate. En marge d'*Un mage en été*», dans Dominique Rabaté et Pierre Zaoui (dir.), *Lire Olivier Cadiot*, Dijon, Presses du réel, 2019, p. 107-120.

Toutes celles et ceux qui me sont proches savent ce que je leur dois. Ce livre ne rembourse pas mes dettes.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor, « Postface à *Une enfance berlinoise au XIXe siècle* », dans *Sur Walter Benjamin,* trad. de l'allemand par Christophe David, Paris, Éditions Allia, [1970] 1999, p. 64-66.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III,* trad. de l'italien par Pierre Alféri, Paris, Rivages, [1998] 2003.

AGAMBEN, Giorgio, « K. », dans *Nudités,* trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages (Petite bibliothèque), [2009] 2012, p. 33-56.

AGAMBEN, Giorgio, « Kafka défendu contre ses interprètes », dans *Idée de la prose,* trad. de l'italien par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois, [1985] 2006, p. 125-126.

AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum. Sur la méthode,* trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008.

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale,* trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Rivages, [1992] 1998.

ALBAHARI, David, *Globe-trotter,* trad. par Gabriel Iaculli et Gojko Lukić, Paris, Gallimard, [2001] 2006.

ALBAHARI, David, *Goetz et Meyer,* trad. par Gabriel Iaculli et Gojko Lukić, Paris, Gallimard, [1998] 2002.

ALBAHARI, David, *L'appât,* trad. du serbe par Gojko Lukić et Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard, [1996] 1999.

ALBAHARI, David, *L'homme de neige,* trad. par Gabriel Iaculli et Gojko Lukić, Paris, Gallimard, [1995] 2004.

ALBAHARI, David, *Mrak [Ténèbres],* trad. par Ljiljana Huibner-Fuzellier et Raymond Fuzellier, Paris, Ginkgo éditeur, [1997] 2007.

ALBAHARI, David, *Sangsues,* trad. par Gojko Lukić, Paris, Gallimard, [2005] 2009.

ALEXIEVITCH, Svetlana, *La fin de l'homme rouge. Ou le temps du désenchantement,* trad. du russe par Sophie Benech, Arles, Actes Sud, 2014.

ALEXIEVITCH, Svetlana, *Les cercueils de zinc,* trad. du russe par Wladimir Berelowitch et Bernadette du Crest, Paris, Christian Bourgois, 1990.

AMAT, Nuria, *Nous sommes tous Kafka,* trad. de l'espagnol par Line Anselem, Paris, Éditions Allia, [1993] 2008.

AMERIKA, Mark, *remixthebook,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

Arendt, Hannah, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique,* trad. de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, [1954-1968] 1987.

Arendt, Hannah, *Walter Benjamin. 1892-1940,* trad. de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Éditions Allia, [1971] 2007.

Assouline, Pierre, « Délit de citation », *La république des livres,* 15 février 2010, https://web.archive.org/web/20100216140625/http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/02/15/delit-de-citation/.

Aubenas, Florence, *Le quai de Ouistreham,* Paris, Éditions du Seuil, [2010] 2012.

Bancaud, Florence, *Elfriede Jelinek,* Paris, Belin, 2010.

Banoun, Bernard, « Présence et non-présence de l'auteur. Mise en scène de l'écrivain dans les textes de Werner Kofler », dans Valérie de Daran et Marion George (dir.), *Éclats d'Autriche. Vingt études sur l'image de la culture autrichienne aux XX*e *et XXI*e *siècles*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 159-180.

Baroni, Raphaël, « Énergie », dans Emmanuel Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire,* Paris, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 43-61.

Barthes, Roland, « Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien », dans *Œuvres complètes,* t. 5, Paris, Éditions du Seuil, [1978] 2002, p. 493-511.

Barthes, Roland, « La chambre claire. Note sur la photographie », dans *Œuvres complètes,* t. 5, Paris, Éditions du Seuil, [1980] 2002, p. 785-837.

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes,* t. 2, Paris, Éditions du Seuil, [1968] 1994, p. 491-495.

Barthes, Roland, « La réponse de Kafka », dans *Essais critiques,* Paris, Éditions du Seuil (Points), [1960] 2015, p. 143-147.

Barthes, Roland, « Le refus d'hériter », dans Œuvres complètes, t. 5, Paris, Éditions du Seuil, [1968] 2002, p. 601-604.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes,* tome 1, établissement et annotation du texte faits par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), [1975] 1980.

Benjamin, Walter, « À propos de la lettre sur Kafka adressée à G. Scholem ». Texte lu lors de l'exposition *Walter Benjamin. Archives* au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 12 octobre 2011 au 5 février 2012, date inconnue. Inédit.

Benjamin, Walter, *Écrits autobiographiques,* trad. de l'allemand par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois, [1931] 2011.

Benjamin, Walter ([2000] 2012), *Enfance berlinoise vers 1900 (version dite de Giessen, 1932-1933),* trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Éditions de L'Herne.

Benjamin, Walter, « Franz Kafka. Lors de la construction de la muraille de Chine », dans *Œuvres II,* trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, [1931] 2000, p. 284-294.

Benjamin, Walter, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », dans *Œuvres II,* trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, [1934] 2000, p. 410-453.

Benjamin, Walter, « Notes prises à Svendborg été 1934 », dans *Écrits autobiographiques,* trad. de l'allemand par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois, [1990] 2011, p. 347-360.

Benveniste, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes,* t. 2 : *Pouvoir, droit, religion,* Paris, Éditions de Minuit, 1969.

Binet, Laurent, *HHhH,* Paris, Grasset, 2010.

Blanchot, Maurice, *De Kafka à Kafka,* Paris, Gallimard, 1981.

Bober, Robert, *Berg et Beck,* Paris, P.O.L, 1999.

Bolaño, Roberto, *Amuleto,* trad. de l'espagnol par Émile et Nicole Martel, Paris, Éditions du Rocher, [1993] 2008.

Bolaño, Roberto, *Anvers,* trad. par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, [2002] 2011.

Bolaño, Roberto, *Des putains meurtrières,* trad. de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, [2001] 2003.

Bolaño, Roberto, *2666,* trad. de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, [2004] 2008.

Bolaño, Roberto, « Discours de Caracas », dans *Entre parenthèses. Essais, articles et discours,* Paris, Christian Bourgois, [1999] 2011, p. 38-49.

Bolaño, Roberto, *Entre parenthèses. Essais, articles et discours,* Paris, Christian Bourgois, [1999] 2011.

Bolaño, Roberto, « Littérature + Maladie = Maladie », dans *Le gaucho insupportable,* trad. de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, [2003] 2004, p. 141-165.

Bolaño, Roberto, *Los detectives salvajes,* Barcelone, Editorial Anagrama, 1998.

Borges, Jorge Luis, « Le Zahir », dans *L'aleph. Œuvres complètes,* t. I, Paris, Gallimard, 1993, p. 623-630.

Boucheron, Patrick, « "Toute littérature est assaut contre la frontière". Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire », *Les Annales. Histoire, Sciences sociales,* vol. 65, nº 2 (mars-avril 2010), p. 441-467.

Bouju, Emmanuel, « Enrique Vila-Matas sur la ligne d'ombre : masque de la citation et racine de la réalité », *temps zéro,* nº 3 (novembre 2010), http://tempszero.contemporain.info/document502.

Bouju, Emmanuel, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *istorique* contemporain », *Écrire l'histoire,* nº 11 (2013), p. 51-60.

Bouju, Emmanuel (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire,* Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2016.

Bouju, Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2006.

Bouju, Emmanuel, « Le *credit crunch* de la démocratie. Personnage de fiction et idole de papier mâché », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 87-94.

Boym, Svetlana, *Another Freedom: The Alternative History of an Idea,* Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia,* New York, Basic Books, 2001.

Bujor, Flavia, « Une poétique de l'étrangeté. Plasticité des corps et matérialité du pouvoir (Suzette Mayr, Marie NDiaye, Yoko Tawada) », thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2018, http://www.sudoc.fr/233492003.

Cadiot, Olivier, « Un terrain de foot. Entretien avec Xavier Person », *Le matricule des anges,* nº 41 (novembre-décembre 2002), p 21.

Cadiot, Olivier, *Un mage en été,* Paris, P.O.L, 2010.

Caligaris, Nicole, *Le paradis entre les jambes,* Paris, Verticales, 2013.

Calvino, Italo, « Des bons et des mauvais usages politiques de la littérature », dans *La machine littérature,* trad. de l'italien par François Wahl et Michel Orcel, Paris, Éditions du Seuil, [1990] 1984, p. 75-83.

Calvino, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, [1988] 2001.

Canetti, Elias, *Histoire d'une vie. Le flambeau dans l'oreille,* trad. de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Albin Michel, [1980] 1982.

Carrère, Emmanuel, *D'autres vies que la mienne,* Paris, P.O.L, 2009.

Celan, Paul, *Choix de poèmes,* trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, 1998.

Cercas, Javier, *À la vitesse de la lumière,* trad. de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujicic, Paris, Actes Sud, [2005] 2008.

Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, [1975] 2002.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien,* t. 1 : *Arts de faire,* Paris, Gallimard, [1980] 1990.

Char, René, « Afin qu'il n'y soit rien changé » et « Partage formel », dans *Fureur et mystère,* Paris, Gallimard, [1948] 1962, p. 26-28 et p. 65-84.

Chassay, Jean-François, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes,* Montréal, Le Quartanier, 2008.

Chevillard, Éric, *Dino Egger,* Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Crépon, Marc, *Le consentement meurtrier,* Paris, Éditions du Cerf, 2012.

Danielewski, Mark Z., *House of Leaves,* New York, Pantheon Books, 2000.

Debeaux, Gaëlle, « Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines », thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2017, http://www.sudoc.fr/223304875

Deleuze, Gilles, « 67– Cours du 30/10/1984 – 4 », *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=6.

Deleuze, Gilles, « 68– Cours du 06/11/84 – 1 », *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=365.

Deleuze, Gilles, « 68– Cours du 06/11/84 – 3 », *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=367.

Deleuze, Gilles, « 69– Cours du 13/11/84 – 2 », *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=371.

Deleuze, Gilles, « 70– Cours du 20/11/84 – 1 », *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=196.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique,* Paris, Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Michel Foucault philosophe,* Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 185-195.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure,* Paris, Éditions de Minuit, 1975.

DeLillo, Don, *Falling Man: A Novel,* New York, Scribner, 2007.

Demanze, Laurent, *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges,* Paris, José Corti, 2015.

Derrida, Jacques, *Marges – de la philosophie,* Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Derrida, Jacques (1992), *Points de suspension. Entretiens,* Paris, Galilée, 1992.

Derrida, Jacques, « Voice II », dans *Points de suspension. Entretiens,* Paris, Galilée, 1992, p. 167- 181.

De Toledo, Camille, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les potentiels du temps. Art & politique,* Paris, Manuella Éditions, 2016.

Dragon, Geneviève, « La masure et le mausolée. Le roman de la frontière entre Mexique et États-Unis », thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2018, http://www.sudoc.fr/228253381.

Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique,* Paris, Gallimard (Folio), [1950] 1978.

Echenoz, Jean, *Des éclairs,* Paris, Éditions de Minuit, 2010.

Eco, Umberto, « Horns, hooves, and insteps : some hypotheses on three types of abduction », dans Umberto Eco et Thomas A. Sebeok (dir.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 198-220.

Eggers, Dave, *Zeitoun,* trad. de l'anglais par Clément Baude, Paris, Gallimard, [2009] 2012.

Enzensberger, Hans Magnus, *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande,* trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, [2008] 2010.

Enzensberger, Hans Magnus, *Le bref été de l'anarchie. La vie et la mort de Buenaventura Durruti,* trad. de l'allemand par Lily Jumel, Paris, Gallimard, [1972] 2010.

Ernaux, Annie, *Regarde les lumières mon amour,* Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Esterházy, Péter, *Revu et corrigé,* trad. du hongrois par Agnès Járfás, Paris, Gallimard, [2002] 2005.

Feher, Michel, *Le temps des investis. Essai sur la nouvelle condition sociale,* Paris, La Découverte, 2017.

Ferré, Juan Francisco, *Karnaval,* trad. de l'espagnol par Inès Introcaso et Brigitte Jensen, Albi, Passage du Nord-Ouest, [2012] 2014.

Fisher, Mark, *Le réalisme capitaliste,* trad. de l'anglais par Julien Guazzini, Genève, Entremonde, 2018.

Forest, Philippe, *Le chat de Schrödinger,* Paris, Gallimard, 2013.

Forest, Philippe, *L'enfant éternel,* Paris, Gallimard, 1997.

Fortier, Frances, et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature,* Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010, p. 109-120.

Foucault, Michel, « Le corps utopique ». Conférence radiophonique du 7 décembre, France Culture, 1966.

Foucault, Michel, « Le langage en folie » [émission de l'ORTF, 1963], dans *La grande étrangère,* Paris, Éditions de l'EHESS, 2013, p. 51-70.

Foucault, Michel, *L'ordre du discours,* Paris, Gallimard, 1971.

Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits I*. 1954-1969, Paris, Gallimard, [1969] 2001, p. 817-849.

Gefen, Alexandre, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique,* nº 781-782 (2012), p. 565-575.

Gefen, Alexandre, *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu,* préface de Pierre Michon, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2015.

Gervais, Bertrand, *L'imaginaire de la fin,* t. III : *Logiques de l'imaginaire,* Montréal, Le Quartanier, 2009.

Ginzburg, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire,* nouvelle édition augmentée, Lagrasse, Verdier, [1986] 2010.

Ginzburg, Carlo, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve,* Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, [2000] 2003.

Haenel, Yannick, *Jan Karski,* Paris, Gallimard, 2009.

Hartog, François, *Le miroir d'Hérodote,* édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, [1980] 2001.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps,* Paris, Éditions du Seuil, 2003.

Hautcœur, Guiomar, *Roman et secret. Essai sur la lecture à l'époque moderne,* Paris, Classiques Garnier (Perspectives comparatistes), 2019.

Hemingway, Ernest, « Un endroit propre et bien éclairé », trad. de l'anglais par Henri Robillot, dans *Nouvelles complètes,* Paris, Gallimard, [1933] 1999, p. 521-525.

Hemon, Aleksandar, *De l'esprit chez les abrutis,* trad. de l'anglais par Johan-Frédérik Hel Guedj, Paris, 10/18, [2000] 2003.

Hemon, Aleksandar, *Le projet Lazarus,* trad. de l'anglais par Johan-Frédérik Hel Guedj, Paris, Robert Laffont, [2008] 2010.

Hirsch, Marianne, « The generation of postmemory », *Poetics Today,* vol. 29, nº 1 (2008), p. 103-128.

Hugo, Victor, « À Eugène Vicomte H. », dans *Les voix intérieures*, Paris, J. Hetzel, [1837] 1925, p. 200-201.

Hugo, Victor, *Quatrevingt-treize,* Paris, Garnier-Flammarion, [1874] 2002.

Humbert, Jean, *Syntaxe grecque,* Paris, Klincksieck, 1954.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction,* New York/Londres, Routledge, 1988.

Jameson, Fredric, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, Duke University Press, 1991.

Jauss, Hans Robert, « L'usage de la fiction en histoire », trad. de l'allemand par Jean-Louis Schlegel, *Le Débat,* nº 54 ([1984] 1989), p. 89-113.

Jelinek, Elfriede, « À l'écart ». Discours de réception du prix Nobel, trad. de l'allemand par Louis-Charles Sirjacq, Fondation Nobel, 2014. Inédit. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25211-elfriede-jelinek-conference-nobel/

Jelinek, Elfriede, « Le plus autorisé », dans Werner Kofler, *Trop tard,* trad. de l'allemand par Bernard Banoun, Nancy, Éditions Absalon, [2010] 2013, p. 77-86.

Jergović, Milenko, « La bibliothèque », dans *Le jardinier de Sarajevo. Nouvelles*, trad. du bosniaque par Mireille Robin, Arles, Actes Sud, [1994] 2004, p. 179-182.

Kafka, Franz, *Aphorismes,* trad. de l'allemand par Guy Fillion, Nantes, Éditions Joseph K, 2011.

Kafka, Franz, *Contemplation,* dans Christine Bauer (dir.), *L'alimentation générale. Wenn man doch ein Indianer wäre. Variations sur un texte de Franz Kafka*, trad. de l'allemand par Jacques Darras *et al.*, publie.net, [1912] 2009 p. 11, https://www.tierslivre.net/spip/IMG/pdf/Kafka_Indien_Sony.pdf.

Kafka, Franz, *Journal*, trad. de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Grasset (Les cahiers rouges), 2002.

Kafka, Franz, *L'Amérique [Amerika]*, trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard (Folio), [1927] 1988.

Kafka, Franz, *Lettres à Milena*, trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard (Du monde entier), 1956.

Kafka, Franz, *Récits, romans, journaux,* trad. de l'allemand par François Mathieu *et al.*, Paris, Librairie générale française (La pochothèque / Classiques modernes), 2000.

Kertész, Imre, *Journal de galère,* trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, [1992] 2010.

Kertész, Imre, *L'Holocauste comme culture,* trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, [1993] 2009.

Koselleck, Reinhart, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques,* Paris, Éditions de l'EHESS, 1990.

Krasznahorkai, László, *Guerre et guerre,* trad. du hongrois par Joëlle Dufeuilly, Paris, Éditions Cambourakis/Babel, [1999] 2013.

Kraus, Otto B., *Le mur de Lisa Pomnenka,* trad. de l'anglais par Nathalie et Stéphane Gailly, suivi de Catherine Coquio, *Le leurre et l'espoir. De Theresienstadt au block des enfants de Birkenau,* Paris, L'Arachnéen, 2013.

Kritzman, Lawrence D., *The Fabulous Imagination: On Montaigne's Essays,* New York, Columbia University Press, 2009.

Kundera, Milan, « Quelque part là-derrière », *Le Débat,* nº 8 (1981), p. 50-63.

Lafon, Lola, *La petite communiste qui ne souriait jamais,* Arles, Actes Sud, 2014.

Larnaudie, Mathieu, *Les effondrés,* Arles, Actes Sud, 2010.

Lauterwein, Andrea, « Shoah : le romancier est-il un passeur de témoin ? », *Le Monde,* 13 février 2010, https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/02/13/shoah-le-romancier-est-il-un-passeur-de-temoin-par-andrea-lauterwein_1305324_3232.html.

Lavocat, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière,* Paris, Éditions du Seuil, 2017.

Lefebvre, Noémi, *L'autoportrait bleu,* Paris, Gallimard/Verticales, 2009.

Lefebvre, Noémi, *L'enfance politique,* Paris, Gallimard/Verticales, 2015.

Lefebvre, Noémi, *Poétique de l'emploi,* Paris, Gallimard/Verticales, 2017.

Lefranc, Alban, *Si les bouches se ferment,* Paris, Gallimard/Verticales, 2014.

Levinas, Emmanuel, *Noms propres,* Saint-Clément de Rivière, Fata morgana, 1976.

Lojkine, Stéphane, « Le festin de Balthasar – Rembrandt » [notes préparatoires au chapitre 3 de l'ouvrage *Image et subversion*], *Utpictura18*, 2002, http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0232.

Lübbe, Hermann, « The contraction of the present », dans Hartmut Rosa et William Scheuermann (dir.), *High-Speed Society. Social Acceleration, Power and Modernity,* Pennsylvania, Penn State University, 2009, p. 159-178.

Macé, Marielle, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019.

Mauvignier, Laurent, *Ce que j'appelle oubli,* Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Neaton, Jeffrey T., *Post-Postmodernism, or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism,* Stanford, Stanford University Press, 2012.

Orléan, André, *L'empire de la valeur. Refonder l'économie,* Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Pahor, Boris, « Le papillon », dans *Arrêt sur le Ponte Vecchio,* Paris, ugf, 1999, p. 37-43.

Pascal, Blaise, *Les Provinciales ou Les lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial de ses amis et aux R.R. Pères Jésuites*, 1657, https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Provinciales_(Vallée).

Preece, Julian, *Baader Meinhof and the Novel: Narratives of the Nation, Fantasies of the Revolution,* New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Pynchon, Thomas, *Bleeding Edge,* New York, Penguin Books, 2013.

Rabaté, Dominique, *Petite physique du roman,* Paris, José Corti, « Les essais », 2019.

Ramachandran, V.S., et Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain: Human Nature and the Architecture of the Mind,* Londres, Fourth Estate, 1998.

Ricœur, Paul, *Temps et récit,* t. III : *Le temps raconté,* Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Rohe, Oliver, *Ma dernière création est un piège à taupes. Mikhaïl Kalachnikov, sa vie, son œuvre,* Paris, Éditions Inculte, 2012.

Rosa, Hartmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive,* trad. de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, [2010] 2012.

Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization,* Stanford, Stanford University Press, 2009.

Roubaud, Jacques, *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations,* Paris, Éditions du Seuil, 1989.

Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux,* Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Samoyault, Tiphaine, *Roland Barthes. Biographie,* Paris, Éditions du Seuil, 2015.

Savidan, Patrick, *Voulons-nous* vraiment *l'égalité ?,* Paris, Albin Michel, 2016.

Schulz, Bruno, « Postface à la traduction du *Procès* », dans Yasha David (dir.), *Le siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 161-162.

Sciascia, Leonardo, *L'affaire Moro,* trad. de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset (Les cahiers rouges), [1978] 2008.

Sebald, W.G., *Austerlitz,* trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, [2002] 2003.

Sebald, W.G., « Avec les yeux de l'oiseau de nuit. Sur Jean Améry », dans *Campo Santo,* trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau et Sibylle Muller, Paris, Actes Sud, [2003] 2009, p. 143-162.

Sebald, W.G., *Les anneaux de Saturne,* trad. de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, [1995] 2003.

Semprún, Jorge, *Le grand voyage,* Paris, Gallimard, [1963] 2000.

Senges, Pierre, *Achab (séquelles),* Paris, Verticales, 2015.

Senges, Pierre, *Études de silhouettes,* Paris, Gallimard/Verticales, 2010.

Senges, Pierre, *La réfutation majeure,* Paris, Gallimard, [2004] 2011.

Senges, Pierre, *Ruines-de-Rome,* Paris, Verticales, 2002.

Senges, Pierre, *Zoophile contant fleurette,* Portiragnes, Cadex, 2012.

Servant, Barbara, « Légèreté pensive et énergie romanesque. Italo Calvino, Iris Murdoch, Raymond Queneau », thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2019.

Shakespeare, *King Lear*, dans *Tragédies II,* sous la direction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002.

Simon, Claude, *La route des Flandres,* Paris, Éditions de Minuit, [1960] 1995.

Simon, Claude, *Le jardin des plantes,* Paris, Éditions de Minuit, 1997.

Sinha, Shumona, *Assommons les pauvres,* Paris, Éditions du Seuil, [2011] 2013.

Siti, Walter, *La contagion,* trad. de l'italien par Françoise Antoine, Paris, Verdier, [2008] 2015.

Siti, Walter, *Résister ne sert à rien,* trad. de l'italien par Serge Quadruppani, Paris, Éditions Métailié, [2012] 2014.

Sontag, Susan, « De l'esprit considéré comme une passion. Elias Canetti », dans *Sous le signe de Saturne. Œuvres complètes IX,* Paris, Christian Bourgois, [1980] 2013, p. 171-204.

Streeck, Wolfgang, *Du temps acheté. La crise sans cesse ajournée du capitalisme démocratique*, Paris, Gallimard (Folio essais), [2013] 2014.

Suleiman, Susan R., « The edge of memory: experimental writing and the 1.5 generation », dans *Crises of Memory and the Second World War,* Cambridge, Harvard University Press, 2006.

Szendy, Peter, *À coups de points. La ponctuation comme expérience,* Paris, Éditions de Minuit, 2013.

Tazartez, Chloé, « Après l'attentat : fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines », thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2015, http://www.sudoc.fr/190917334

Thirlwell, Adam, *Kapow !,* Londres, Visual Editions, 2012.

Toussaint, Jean-Philippe, *Faire l'amour,* Paris, Éditions de Minuit, [2002] 2009.

Toussaint, Jean-Philippe, *Fuir* (suivi de « Écrire, c'est fuir. » Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009), Paris, Éditions de Minuit, [2005] 2009.

Toussaint, Jean-Philippe, *La vérité sur Marie,* Paris, Éditions de Minuit, 2009.

Toussaint, Jean-Philippe, *Nue,* Paris, Éditions de Minuit, 2013.

Tuszynska, Agatha, *Une histoire familiale de la peur,* trad. du polonais par Jean-Yves Erhel, Paris, Éditions du Seuil, [2005] 2011.

Tuszynska, Agatha, *Wiera Gran, l'accusée,* trad. du polonais par Isabelle Jannès-Kalinowski, Paris, Éditions du Seuil, [2010] 2012.

Ugrešić, Dubravka, *Le ministère de la douleur,* trad. du serbo-croate par Janine Matillon, Paris, Albin Michel, [2004] 2008.

Ugrešić, Dubravka, *Le musée des redditions sans condition,* trad. du serbo-croate par Mireille Robin, Paris, Fayard, [1998] 2004.

Usón, Clara, *La fille de l'Est,* trad. de l'espagnol par Anne Plantagenet, Paris, Gallimard, [2012] 2014.

Vance, Jacob, *Secrets: Humanism, Mysticism and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre,* Leiden, Brill, 2014.

Vila-Matas, Enrique, *Chet Baker pense à son art*, trad. de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Mercure de France, 2011.

Vila-Matas, Enrique, *Docteur Pasavento,* trad. de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, [2005] 2006.

Vila-Matas, Enrique, « Echenoz en traversée », dans *Le voyageur le plus lent*, trad. de l'espagnol par André Gabastou et Denise Laroutis, Paris, Christian Bourgois (Titres), 2007, p. 76-86.

Vila-Matas, Enrique, *Explorateurs de l'abîme,* trad. de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, [2007] 2008.

Vila-Matas, Enrique, « Kafka en tranvía », *El País,* 22 novembre 2008, https://elpais.com/diario/2008/11/22/babelia/1227315013_850215.html.

Vila-Matas, Enrique, *Le mal de Montano,* trad. de l'espagnol par André Gabastou, Paris, 10/18, [2002] 2005.

Vila-Matas, Enrique, *Mastroianni-sur-mer,* trad. de l'espagnol par Pierre-Olivier Sanchez, Albi, Passage du Nord-Ouest, [2000] 2005.

Vila-Matas, Enrique, *Paris ne finit jamais,* trad. de l'espagnol par André Gabastou, Paris, 10/18, [2003] 2006.

Vila-Matas, Enrique, et Jean Echenoz, *De l'imposture en littérature/De la impostura en literatura,* trad. de l'espagnol par Sophie Gewinner et du français par Guadalupe Nettel, Saint-Nazaire, Éditions meet et revista *Numero cero*, 2008.

Wallace, David Foster, *C'est de l'eau. Quelques pensées, exprimées en une occasion significative, pour vivre sa vie avec compassion*, trad. de l'anglais par Charles Recoursé, Vauvert, Au diable vauvert, [2009] 2015.

Wallace, David Foster, « Some remarks on Kafka's funniness from which probably not enough has been removed », dans *Consider the Lobster (And Other Essays),* Londres, Abacus, 2005, p. 60-65.

Wallace, David Foster, *The Pale King,* New York, Little, Brown & Co, 2011.

Weinrich, Harald, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, trad. de l'allemand par Diane Meur, Paris, Fayard, 1999.

Wolf, Christa, *Cassandre. Les prémisses et le récit,* trad. de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Paris, Stock, [1983] 1994.

Wright, Erik Olin, *Utopies réelles,* Paris, La Découverte, 2018.

TABLE DES FIGURES

Page 16 Affiche du film. Andreï Tarkovsky (réalisateur), *Nostalghia* [DVD], Les Acacias, 2006, 126 minutes.

Page 19 Couverture. Enrique Vila-Matas, *Paris ne finit jamais*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, 10/18 (Domaine étranger), 2006, 291 p.

Page 21 Plan. Michelangelo Antonioni, *La Notte*, Fox Lorber, 1961, 121 minutes.

Page 22 Photo de Franz Kafka [source inconnue].

Page 24 Affiche. Aldo Mazza, *1° Circuito Aereo-Brescia*, 1909, http://fondazionecirulli.org/artwork/i-circuito-aereo-brescia/.

Page 27 Gustave Moreau, *Le chanteur arabe*, 1890, photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda, https://www.photo.rmn.fr/archive/94-000226-2C6NU00GBOJS.html.

Page 31 Anonyme, *K comme Kafka*, 2006, œuvre commandée par le commissaire Gérard-Georges Lemaire (*Art point France info*, 2006, http://artpointfrance.over-blog.com/article-2168175.html).

Page 35 Couverture. Franz Kafka, *Amerika*, New York, New Directions, 1962.

Page 36 Couverture. Juan Francis Ferré, *Karnaval*, trad. de l'espagnol par Inés Introcaso et Brigitte Jensen, Albi, Passage du Nord-Ouest, 2014, 633 p.

Page 37 Affiche. Béla Tarr (réalisateur), *Damnation* [DVD], Pierre Grise Distribution, 2005, 122 minutes.

Page 37 Couverture. Lázló Krasznahorkai, *Guerre & guerre*, trad. du hongrois par Joëlle Defeuilly, Paris, Cambourakis, 2013, 280 p.

Page 37	Anonyme, « War and War. A special literary project », dans *Lázló Krasznahorkai*. http://www.krasznahorkai.hu/books_WarAndWar.html.
Page 47	Anonyme, *Mirror-box illusion*, dans Judith Hunter, Joel Katz et Karen Davis, « The effect of tactile and visual sensory inputs on phantom limb awareness », *Brain : A Journal of Neurology*, vol. 126, 2003, p. 579-89. DOI : 10.1093/brain/awg054.
Page 66	Giotto di Bondone, *No. 25 Scenes from the life of Christ – 9. Raising of Lazarus*, dans Wikimedia Commons, 2011, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_No._25_Scenes_from_the_Life_of_Christ_-_9._Raising_of_Lazarus_-_WGA09204.jpg [domaine public].
Page 87	Arnold Schönberg, *Blaues Selbsportrait*, 1910, dans Wikimedia Commons, 2008, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blaues_Selbstportrait.jpg [licence CC BY-SA 2.0].
Page 88	Anonyme, *[Tesla holding a wireless lamp]*, circa 1900, dans Wikimedia Commons, 2012, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tesla-bulb.jpg [domaine public].
Page 90	Louven, *[sans titre]*, *Pixabay*, 2018, https://pixabay.com/photos/horse-horses-portrait-animal-3952644/ [utilisation libre].
Page 93	Rembrandt, *Le Festin de Balthazar,* circa 1635-1638, dans Wikimedia Commons, 2018, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt-Belsazar.jpg [domaine public].
Page 96	Robert Mapplethorpe ©, *[Self Portrait]*, 1988, http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/.
Page 101	Anonyme, *[Bolaño Estudio]*, source et années inconnues. Occurrence la plus ancienne en 2008 : https://biblioklept.org/2008/11/14/the-savage-detectives-roberto-bolano/.
Page 105	M.C. Escher's « Relativity » © 2019 The M.C. Escher Company – The Netherlands. All rights reserved. www.mcescher.com
Page 111	Giuseppe Arcimboldo, *The Cook*, circa 1570, dans Wikimedia Commons, 2011, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Arcimboldo_-_The_Cook_-_WGA00840.jpg [domaine public].
Page 112	Eadweard Myubridge *The zoopraxiscope - a couple waltzing (No 35)*, 1893, dans *Wikipedia*, 2007, https://ast.wikipedia.org/wiki/Ficheru:Phenakistoscope_3g07690u.jpg [domaine public].
Page 123	Rembrandt, *The Polish Rider*, 1655, dans Wikimedia Commons, 2013, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_De_Poolse_ruiter,_c.1655_(Frick_Collection).jpg [domaine public].
Page 135	Suzanne Vlamis / Associated Press ©, *[Nadia Comaneci]*, 1976, http://www.apimages.com/metadata/Index/Watchf-AP-S-OLY-GYM-CAN-APHS462598-Summer-Olymp-/4bc9ea17a45a43f097505da5a0b25ef7/5/0.
Page 143	Roger Richards, *[Bibliothèque nationale et universitaire de Bosnie-Herzégovine, Sarajevo]*, 2016, https://beautifullibraries.wordpress.com/2016/06/09/bibliotheque-nationale-et-universitaire-de-bosnie-herzegovine-sarajevo-bosnie-herzegovine/
Page 148	Lucas Cranach l'Ancien, *La Mélancolie*, 1532, dans Wikimedia Commons, 2010, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cranach,_Lucas_d._Ä._-_Die_Melancholie_-_1532.jpg [domaine public].

Page 149 Anonyme, *White Rabbit Snow Globe*, 2019, https://www.scp.co.uk/products/white-rabbit-snow-globe

Page 163 Code QR pointant vers l'URL : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-f.html.

Page 172 Logo des Éditions Inculte / Dernière marge.

Page 175 Adam Thirlwell, *Kapow!*, Londres, Visual Editions, 2012, p. 38. [Photo de l'auteur.]

Page 179 JC Carbonne ©, Ballet Prelocaj, *Ce que j'appelle oubli*, 2012, http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=fr&m=1&a=4&m2=88

Page 180 Code QR pointant vers l'URL : http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=fr&m=1&a=4.

Page 180 Code QR pointant vers l'URL : http://raconterletravail.fr/projet/.

Page 181 Anonyme, *[Florence Aubenas –Photo incluse dans le faux CV utilisé]*, date inconnue, dans http://www.laviefr/actualite/societe/comment-raconter-la-precarite-25-02-2010-3687_7.php.

Page 181 Kenji-Baptiste Oikawa, *Florence Aubenas au Press Club de France*, 2007, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Florence_Aubenas.jpeg [licence CC BY 3.0].

Page 183 Anonyme, *[Florence Aubenas par Blek le rat]*, date inconnue, dans http://ruedesvinaigriers.over-blog.com/article-17818417.html.

Page 189 Anonyme, *[Repetition & Consistency]*, dans Jacci Howard Bear, *Desktop Publishing Glossary*, https://web.archive.org/web/20120119095249/http://desktoppub.about.com/od/glossary/g/Consistency.htm.

Page 197 David Newth, *Figure 5.3: Examples of complex networks*, dans « The structure of social networks », Pascal Perez et David Batten (dir.), *Complex Science for a Complex World*, ANU Press, 2006, https://press.anu.edu.au/publications/complex-science-complex-world.

Page 199 Anonyme, [*Musée de la chasse et de la nature*], *From haggis to Paris*, 2012, https://haggistoparis.wordpress.com/2012/03/13/musee-de-la-chasse-et-de-la-nature/.

Page 201 Kriebel ©, *EVOL-ution*, 2008, https://www.flickr.com/photos/kriebel/2573582240.

Page 204 Vitorino Vamos et D. Rodrigues, *Fig. 1 – [Portuguese Navalheira crab]*, dans « The shortest path crab », *Chemoton § Vitorino Ramos' Research Notebook*, 27 septembre 2012, https://chemoton.wordpress.com/2012/09/27/the-shortest-path-crab/.

Page 204 Vitorino Vamos et D. Rodrigues, *Fig. 4 – [The original crab photo]*, dans « The shortest path crab », *Chemoton § Vitorino Ramos' Research Notebook*, 27 septembre 2012, https://chemoton.wordpress.com/2012/09/27/the-shortest-path-crab/.

Page 205 Robert Adams, *Interstate 25, Eden, Colorado*, 1968, dans Sean O'Hagan, « American Beauty : Robert Adam's The Place We Live – in pictures », *The Guardian*, 24 février 2014, https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/feb/24/robert-adams-the-place-we-live-in-pictures.

Page 208 Code QR pointant vers l'URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=6.

Page 210 Automobile Blue Book, *Eagles Mere, Pennsylvania*, 1920, dans Perry-Castañeda Library Map Collection / University of Texas Libraries, http://legacy.lib.utexas.edu/maps/historic_us_cities.html.

Page 210 Brice Marden, *Beyond Eagles Mere*, 2001, dans *Artnet*, http://www.artnet.com/artists/brice-marden/beyond-eagles-mere-a-DsM9qStBYcc7poZX0JUNgw2.

Page 211 Annie Pursell, *Fulmer's view*, date inconnue, dans « Settlers XXII: Joseph Fulmer and Descendants: A Genealogical and Pictorial History, With a Sidebar on the Phillips Family », *Sullivan County, Pennsylvania GenWeb Project*, http://sites.rootsweb.com/~pasulliv/settlers/settlers22/settlers22.html.

Page 213 Anonyme, *[Schéma d'un circuit imprimé pour un Rasberry Pi]*, 2015, https://projects-raspberry.com/raspberry-pi-serial-port-and-breakout-board/

Page 213 Anonyme, *[Photo du Merzbau de Kurt Schwitters, 1919-1933]*, dans Anja Ohliger, Karsten Huneck et Bernd Truempler, « Reassembling Schwitters », *Architect's Journal*, 28 janvier 2013, https://www.architectsjournal.co.uk/reassembling-schwitters/8641804.article.

Page 214 W. Ross Ashby, *Homeostat wiring diagram*, reproduit dans Thomas Dreher, « II.2 Cybernetic Models », *History of Computer Art*, date inconnue, http://iasl.uni-muenchen.de/links/GCA-II.2e.html.

Page 216 Nan Goldin, *Sharon in the river*, 1995, dans *Artnet*, http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/sharon-in-the-river-PdhqJ1IB3V2jlfB1iBMXBQ2.

Page 218 Marthe Lemelle ©, *[Laurent Poitrenaux dans « Un mage en été »]*, 2012, dans « Agenda – Trilogie Ludovic Lagarde / Olivier Cadiot / Laurent Poitrenaux », *Centre Pompidou*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-815ccfde6ee8d-11798743e7f398ff31&param.idSource=FR_E-815ccfde6ee8d11798743e7f398ff31

SOMMAIRE

Introduction 5

1. Superficialité 11
   L'enfance de l'art 15
      Le cheval et l'oiseau 17
      L'aviateur d'Oklahoma 20
      Le jeu du Paseo 27
   Capital K 33
      L'énigme de la lettre 34
      Un geste d'engagement 36
      La fiction politique 41
   Transition (superficielle) 45

2. Secret 47
   Le chat de Schrödinger 51
      Une fable consistante 51
      Faire comme si 54

Dans la boîte-miroir 57
Des histoires de fantômes 60
L'anarchiste, le photographe et l'écrivain 62
Mujo et Suljo retournent à Sarajevo 65
Lazare et Rambo sont dans un tombeau 67
L'éloge du rien 71
Une vérité sans usage 72
Pour qui sonne le Nada 76
Transition (secrète) 83

3. Énergie 85
Autoportraits au second degré 87
Tel Balthazar à cheval 90
L'exposition de soi 97
Le disque magique de l'autorité (*2666*) 103
Une énigme sans fin 106
Un « testament géométrique » ouvert aux quatre vents 108
Chiffre et déchiffrement 111
Sisyphe ou le disque magique 114
L'auteur posthume 117
Transition (énergique) 119

4. Accélération 121
Le roman istorique [*sic*] 123
Personne (ne) témoigne pour le témoin 123
La fin du paradigme indiciaire ? 127
À la différence d'un esprit 132
Conscription et contrarchivation 134
Un quasi-passé 139
Les coquilles vides 141
L'incendie de la bibliothèque et les papillons d'argent 144

Les cavaliers fantômes 149
Transition (accélérée) 153

5. Crédit 155
S'autoriser (la littérature) 157
Se donner un nom 157
L'autorité posthume 162
Puissance du roman 169
Un storytelling *contre un autre* 170
Une confiance provisionnelle 178
Que vaut une vie ? 181
Transition (à crédit) 187

6. Esprit de suite (épilogues) 189
Consistency (Pierre Senges) 191
Cohésion formelle : les cinq vertus des études de Kafka 192
Cohérence logique : les réfutations de l'impossible 197
Constance rudérale : la malherbologie du style 200
Consistance animale : l'imagination et la langue 203
Un rêve d'automate (Olivier Cadiot) 209
La voix de Deleuze 209
Monsieur Test 214
Le phrasé 218

Conclusion 223

Post-scriptum 225

Bibliographie 227

Table des figures 235

Conception graphique, composition et infographie : KX3 Communication
Révision : Viviane Asselin

Polices de caractère en couverture : Lemon/Milk Light, Avenir Light, Adobe Garamond Pro
Polices de caractère texte intérieur : Adobe Garamond Pro
Police de caractère du K : Art Brewery Regular

Cet ouvrage a pu être publié avec le soutien de l'Institut universitaire de France.

Codicille éditeur
René Audet, directeur
Laboratoire Ex situ, Université Laval (Québec)

ISBN : 978-2-924446-15-7
ISBN PDF : 978-2-924446-16-4

Achevé d'imprimer
en janvier 2020
pour le compte de Codicille éditeur

Dépôt légal, 1er trimestre 2020
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Le postmodernisme a fait son temps. Voici venu celui de l'*épimodernisme* et de ses six valeurs cardinales – *superficialité, secret, énergie, accélération, crédit* et *esprit de suite* – inspirées des « six propositions pour le nouveau millénaire » qu'Italo Calvino avait formulées, dans ses « leçons américaines » inachevées, peu avant sa mort. Jouant sur une alliance singulière entre écriture de création et critique universitaire, humour et rigueur, cet essai original décrit les nouvelles directions prises par la littérature européenne contemporaine, pour relever le défi de la hantise du passé et de la compression du présent, et pour faire valoir sa puissance et sa légèreté, sa profondeur cachée sous la surface, sa vertu d'engagement et d'ouverture des possibles.

Emmanuel Bouju est professeur de littérature comparée à la Sorbonne Nouvelle et membre senior de l'Institut universitaire de France. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de théorie littéraire et d'un essai sur le roman de la fin du vingtième siècle intitulé *La transcription de l'histoire* (Presses universitaires de Rennes, 2006). Derniers livres parus : *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire* (Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2016) et *Pouvoir de la littérature. De l'*energeia *à l'*empowerment, avec Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (Presses universitaires de Rennes, 2019).

Codicille
ÉDITEUR
codicille.info

ISBN 978-2-924446-15-7
9 782924 446157